UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
E.A.P. DE ARQUEOLOGÍA

Análisis de los signos gráficos del Obelisco Tello de Chavin de Huantar : Una propuesta estructural y lingüística.

TESIS Para optar el titulo profesional de LICENCIADO EN ARQUEOLOGÍA

AUTOR
Pedro Carlos Vargas Nalvarte

LIMA – PERU 2005

ANALISIS DE LOS SIGNOS GRAFICOS DEL OBELISCO TELLO DE CHAVIN DE HUANTAR: UNA PROPUESTA ESTRUCTURAL Y LINGÜÍSTICA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela Académico Profesional de Arqueología

ANALISIS DE LOS SIGNOS GRAFICOS DEL OBELISCO TELLO DE CHAVIN DE HUANTAR: UNA PROPUESTA ESTRUCTURAL Y LINGÜÍSTICA

TOMO I

Por

Pedro Carlos Vargas Nalvarte

Tesis presentada para optar el Título Profesional de Licenciado en Arqueología

Lima – Perú

2005

Profesor Asesor
Dr. Jorge Silva S.

Presidente del Jurado:
Lic. Daniel Morales Ch.

Miembro del Jurado:
Dr. Julián Santillana

Miembro del Jurado:
Dr. Arturo Ruiz E.

Un agradecimiento especial a todos ellos.

A mis padres y a todos aquellos que aún sueñan, persiguen sus sueños y los alcanzan, sólo para luego ir en busca de otros nuevos; y, si no lo logran, no se cansan de intentarlo.

"Todos estos diferentes elementos que aquí aparecen reunidos en un todo complejo y misterioso, forman parte seguramente de un ciclo mitológico relacionado con los poderes de la naturaleza que influyen directamente en la conservación o destrucción de los valores socio-económicos de la humanidad"

(Julio C. Tello, Wira – Kocha)

"... es una especie de dragón que contiene en su cuerpo todos los elementos del mundo natural, las plantas y los animales, pero al mismo tiempo devora a las aves, los felinos, los peces, y tiene colmillos inmensos, capaces de destruir todo; es una divinidad dual, en unos casos femenina y en otros masculina; es un obelisco monumental, ambas formas del dios están esculpidas, figuradas. La historia del dios, sus poderes, sus facultades están escritas en su cuerpo, debió ser complejo el inito que le dio origen."

(Luis Lumbreras Salcedo, Orígenes de la civilización en el Perú).

"Algún día debe se: posible escribir una especie de gramática del arte de Chavín que ofrecería una explicación completa de las convenciones y kennings aún de los dibujos tardíos más complejos "

(John H Rowe, El arte de Chavin; estudio de su forma y su significado)

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a todas las personas e instituciones que de alguna manera participaron de la realización de este trabajo, en especial al Doctor Luis Lumbreras Salcedo por las ideas y orientaciones brindadas en numerosas conversaciones realizadas entre los años 1999 y 2002; al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú por permitir fotografiar al Obelisco Tello en su sala de exposición; a los Doctores Hernán Amat Olazábal y Jurgen Golte por sus comentarios y ayuda en bibliografía; además, numerosas personas enti-e amigos y colegas han brindado su apoyo como el arqueólogo Jamer Chávez quien realizó el procesamiento informático de las fotografías; otros apoyaron con sugerencia: y consejos o escuchando pacientemente nuestras propuestas como Juan Pablo Villanueva, Rodolfo Peralta, Ruth Quispe y Teresa Ortiz; pedimos disculpas si involuntariamente omitiéramos a alguien- particularmente creemos que todos quienes nos apoyaron, sea con sugerencias, criticas o préstamos de libros nos han brindado valiosa ayuda Agradezco especialmente a Carla por acompañarnos en las visitas a Chavín de Huántar, por el constante ánimo brindado para la continuación de esta empresa y su paciencia en la elaboración de los numerosos gráficos de este trabajo. Pero, hay dos personas a quienes debo mencionar de una manera muy especial. a mis padres, Pedro y Doris, quienes constituyen la piedra base sobre la que construyo mi vida y quienes con su silencioso apoyo han hecho posible la realización de esta investigación

INDICE

PROLOGO 14

INTRODUCCION 19

Primera Parte 23

I.1 Planteamiento del problema 24
1.1.1 E! problema 24
I.1.2 Hipótesis 25
1.1.2.1Definición conceptual y operativa de las variables de las hipótesis 25
I.1.2.1.1 Definición conceptual de las variables de las hipótesis 25
1.1.2.1.2Definición operacional de las variables de las hipótesis 26
I.1.3 Objetivos del estudio 27
I.1.3.1 Objetivo principal 26
I.1.3.2 Objetivos Secundarios 27
I.1.4 Justificación 27
1.2 Marco Teórico 32
I.2.1 Antecedentes del problema 32
I.2.1.1 Estudios generales acerca del Arte Chavin 32
I.2.1.1.1 El arte Chavin para Julio C. Tello 32
I.2.1.1.2 El arte Chavin para Rebeca Camón Cachot 37
1.2.1.1.3El arte Chavín para.John H. Rowe 39
I.2.1.1.4 El arte Chavín pai-a Luis Lumbreras 47
1.2.1.1.5El arte Chavín para Cristóbal Campana 49
I.2.1.1.6 El arte Chavin según Cristóbal Makowski 57
I.2.1.1.7 El arte Cliavín segun José Alcina Franch 60
I.2.1.1.S El arte Chavín según Federico Kauffmann 61
I.2.1.1.9 E! arte Chavín segun Rainier Tom Zuidema 63
1.2.1.1.10Breves conclusiones 66
I.2.1.2 Estudios acerca del Obelisco Tello 68
1.2.1.2.1 El Obelisco según Julio C. Tello 68
1.2.1.2.2El Obelisco Tello según Rebeca Carrión Cachot 70
1.2.1.2.3El Obelisco Tello según John H. Rowe 73
1.2.1.2.4El Obelisco Tello según Luis Lumbreras 74
I.2.1.2.5 El Obelisco Tello según Cristóbal Campana 76
1.2.1.2.6El Obelisco Tello según Cristóbal Makowski 80
I.2.1.2.7 El Obelisco Tello según Federico Kauffmann 88
I.2.1.2.8 El Obelisco Tello según Richard Burger 89
1.2.1.2.9 El Obelisco 'Tello según Bonald Lathrap 91
I.2.1.2.10 El Obelisco Tello según Marco Curatola 92
I.2.1.2.11 Ei Obelisco Tello según Rogger Ravines 97
1.2.1.2.11 El Obelisco Tello según Daniel Morales Chocano 98
I.2.1.2.12 El Obelisco Tello según Peter Kaulicke 100
I.2.1.2.13 El Obelisco Tello según Ralph Cané 101
I.2.1.2.14 El Obelisco Tello según Santiago Antúnez de Mayolo 103

I.2.1.2.15 Breves conclusiones 105
I.2.2 Bases teóricas 106
I.2.2.1 Planteamientos Arqueológicos 106
I.2.2.2 Planteamientos Semióticos 108
I.2.2.2.1 La Semiótica 108
I.2.2.2.2 Teoría de los Códigos 110
I.2.2.2.3 Teoría de la Producción de Signos 111
I.2.2.2.4 Análisis Paradigmático y Sintagmático 112
1.2.2.2.5 La extracodificación 114
I.2.2.2.6 Metáfora y metonimia 115
I.2.2.3 Planteamientos Lingüísticos 116
I.2.2.3.1 Definición de Lingüística y objetivos de esta ciencia 116
1.2.2.3.2 Relación entre lengua y escritura 117
I.2.2.3.3 Sincronía y Diacronia 118
I.2.2.3.4 Gramática Generativa 119
I.2.2.4 Planteamientos Taxonómicos 122
I.2.2.5 Planteamientos Gran-iatológicos 124
1.2.2.6 Acerca del desciframiento de escrihiras 138
I.2.3 Definición de términos y conceptos 131
I.2.3.1 Terminología General 131
I.2.3.2 Terminología Particular 137
1.3 Metodología 141
1.3.1 Antecedentes metodológicos 147
I.3.1.1 La búsqueda de un camino propio de Julio C. Tello o una versión andina del inétodo filológico 147
I.3.1.2 La historia del arte de Cristóbal Makowski 149
1.3.1.2.1 La metodología Panofskiana 150
I.3.1.2.2 Adaptación de la metodología Panofskiana por Makowski 152
I.3.1.3 La iconografía cruzada de Federico Kauffmann 157
I.3.1.4 El cstructuralismo de Cristóbal Campana 161
I.3.1.5 El estnicturalismo de Rainier Tom Zuidema 163
1.3.1.6 La deconstmcción de Karen Lizárraga 164
I.3.1.7 Diversos enfoques filológicos 167
I.3.1.8 Propuestas genealóyicas de Luis Lumbreras y Jurgen Golte: retomandc el camino abandonado 168
1.3.1.8.1 Propuesta genealógica de Luis Lumbreras para la ceráiiiica estilo Dragoniano de la Galería de las Ofrendas 168
I.3.1.8.2 Propuesta genealógica de Jurgen Golte para la cerámica Nazca 170
I.3.1.9 Breves Conclusiones 173
I.3.2 Definición del objeto de estudio 174
I.3.3 Notación algebraica 174
I.3.4 Metodología de análisis 177
I.3.4.1 Contextualización del soporte físico 178
1.3.4.1.1 La materialización del signo 180
I.3.4.1.2 Desarrollo de la Contextualización 181
1.3.4.1.2.1 El Soporte físico 181
1.3.4.1.2.2 El Contexto social del Soporte Físico 183
I.3.4.1.3 El Objetivo de la Contextualización 184
I.3.4.2 Sistematización de los signos gráficos 185
I.3.4.2.1 Niveles de análisis de los Grafemas 186

I.3.4.2.1.1 Nivel de análisis organizativo 186
I.3.4.2.1.2 Nivel de análisis de las figuras 189
I.3.4.2.1.3 Nivel de análisis de los sintagmas 189
I.3.4.2.2 Como se modifica el significado de los Grafemas 190
I.3.4.2.3 Pasos a seguirse para clasificar Grafemas 192
I.3.4.2.4 Definición de la estructura interna de los componentes 194
I.3.4.2.5 Objetivo de la Sistematización 196
I.3.4.3 Decodificación general 198

Segunda Parte 200

11.1 Contextualización del Obelisco Tello 201
11.1.1El Soporte físico 201
II.1.1.1 Descripción del Soporte fisico 201
II.1.1.2 Ubicación fisica del Soporte fisico 203
11.1.1.3 Ubicación cronológica estilística 209
II.1.1.4 Función práctica del Obelisco 225
II.1.2. El Contexto natural y social del Soporte Físico 229
11.1.2.1 El entorno geográfico 229
II.1.2.2 El sitio arqueológico 230
11.1.2.3 La cultura 231
II.1.2.4 La lengua 232
11.1.2.4.1 El Quechua Ancashino 233
II.1.2.4.2 El Pano 234
II.2 Sistematización de los signos gráficos del Obelisco Tello 236
II.2.1 Nuevo atlas del Obelisco Tello 236
II.2.2.1 El Complejo Grafemático del Obelisco Tello (OT) 238
II.2.2.2 El Subcomplejo Grafemático A del Obelisco Tello (OT-A) 239
II.2.2.3 El Subcomplejo Grafemático B del Obelisco Tello (OT-B) 250
II.2.2 Catálogos 262
II.2.2.1 Paradigma de Componentes 262
II.2.2.1.1 Componente Ojo 263
II.2.2.1.2 Componente Boca 270
II.2.2.1.3 Componente Nariz 276
II.2.2.1.4 Componente Oreja 277
II.2.2.1.5 Componente Apéndice 279
11.2.2.1.6Conclusiones a nivel del paradigma de los componentes y sus rasgos 279
II.2.2.2 Paradigma de Unidades grafemáticas 281
II.2.2.2.1 Unidad Grafemática Cabeza 282
1I.2.2.2.7 Unidad Grafernática Serpiente 298
II.2.2.2.3 Unidad Grafeinática Strombus 298
II.2.2.2.4 Unidad Grafemática Spondylus 298
11.2.2.2.5Unidad Grafemática Cola de Felino 299
II.2.2.2.6 Unidad Grafeinática Cola de Pez 299
II.2.2.2.7 Unidad Grafemática Cola de ave 299
II.2.2.2.8 Unidad Grafemática Cruz Cuadrada 299
II.2.2.2.9 Unidad Grafemática Volutas 300
II.2.2.2.10 Unidad Grafemática Mano 300
II.2.2.2.11 Unidad Grafeinática Brazos 300
II.2.2.2.12 Unidad Grafernática Boca eii Ciiita 301

11.2.2.2.13 Unidad Grafemática Extremidades 301
II.2.2.2.14 Unidad Grafemática S 301
II.2.2.2.!5 Unidad Grafemática L 301
II.2.2.2.16 Unidad Grafemática Tocado 302
11.2.2.2.17 Unidad Grafemática Plantas 302
II.2.2.2.18 Unidad Grafemática U 302
II.2.2.2.19 Unidad Grafemática Cuerpo de Ave 302
II.2.2.2.20 Unidad Grafemática Cuerpo de Pez 303
II.2.2.3 Paradigma de Conjuntos Grafeináticos 303
II.2.2.3.1 Conjunto Grafemático Spondylus que produce 303
II.2.2.3.2 Conjunto Grafemático Conjunto de Grafemas S 303
II.2.2.3.3 Conjunto Grafemático Felino 303
II.2.2.3.4 Conjunto Grafemático Cruz Cuadrada 304
II.2.2.3.5 Conjunto Grafemático Extremidad 304
II.2.2.3.6 Conjunto Grafemático S 304
II.2.2.3.7 Conjunto Grafemático Strombus 304
II.2.2.3.8 Conjunto Grafemático Cabeza que Produce 304
II.2.2.3.9 Conjunto Grafemático Antropomorfo 305
II.2.2.3.10 Conjunto Grafemático Cabeza Sola 305
11.2.2.3.1l Conjunto Grafemático Ser del cachis 305
11.2.2.3.12Conjunto Grafemático Boca en cinta 305
II.2.2.3.13 Conjunto Grafemático Ave de Perfil 305
11.2.2.3.14Conjunto Grafemático Ave de alas Estendidas 306
II.2.2.3.15 Conjunto Grafemático Pez 306
11.2.2.3.16Conjunto Grafemático Cabeza con planta encima 306
11.2.2.3.17Conjunto Grafemático Cabeza que consume de Dragón 306
II.2.2.4 Grafemas, figuras y sintagmas 306
11.2.2.5 Propuestas Gramaticales 308
11.2.2.5.1 Propuestas Gramaticales acerca de los componentes 3CS
ii.2.2.5.1.1Propuestas Gramaticales acerca del Componente Ojo 309
II.2.2.5.1.2 Propuestas Gramaticales acerca del Componente Boca 323
11.2.2.5.1.3.Propuestas Gramaticales acerca de los Componentes Nariz, Oreja y Apéndice 325
II.2.2.5.1.4 Estructura Interna del Grafema Cabeza de acuerdo a sus componentes 328
II.2.2.5.2 Propuestas gramaticales acerca de las Unidades Grafemáticas 329
T1.2.2.5.2.1 Propuestas Gramaticales acerca de la unidad Grafemática Cabeza y su Contexto Sintáctico 361
II.2.2.5.3 Propuestas Gramaticales acerca de los Conjuntos Grafemáticos y Subcomplejos Grafemáticos 395
II.3 Decodificación general del Obelisco Tello 396
II.3.1 Estructuras Subyacentes en el Obelisco 397
II.3.1.2 El Sisterna dual 397
II.3.1.2.1 El Obelisco Tello como expresión de un sistema 411
II.3.1 . ñ.1 Secuencias numéricas de felinos 421
II.3.1.2.1.2 Secuencias numéricas de aves de perfil 426
II.3.1.2.1.3 Secuencias numéricas de cruces cuadradas 427
II.3.1.2.1.4 Dragones, felinos y peces unidos por la cruz cuadrada 428
I1.3.1.2.1.5Una secuencia compleja en un textil procedente de Ullujalla 434
·11.3.1.2.1.6Astronomía en Chavín 440

II.3.1.2.2 Secuencias de cinco elementos 442
II.3.2 La lengua de Chavín 457
II.3.2.1 Lenguas amazónicas y su probable vínculo con el área andina 459
II.3.2.2 La lengua de Chavín 459
II.4 Mito y Cosmovisión amazónica en Chavín 462
II.4.1 El caso de los Huni Kuin 462
II.4.1.1 Los Kene 466
II.4.2 Los Kaliña del Surinam 468
II.4.3 Cosmovisión amazónica y Chavín 471
II.5 Mito y Cosmovisión Andina y Chavín 471
II.5.1 Acerca de los Wari y Ashkay 472
II.5.1.1 El complejo dualista Huari – Llacuaz 472
II.5.1.2 Mitos de los Wari 475
II.5.1.3 Ashkay 480
II.5.1.4 Mitología Andina y Chavín 482
II.5.2 Acerca de los calendarios 483

Tercera Parte 487

III Conclusiones 488
III.1 El Obelisco Tello y el sistema Grafemático Chavín 488
III.2 Acercamiento a la Gramática del sistema grafemático Chavín 494
III.3 Acerca del cumplimiento de nuestros objetivos 498
III.3.1 Acerca del Objetivo principal: Interpretación general para el Obelisco 498
III.3.2 Acerca de los objetivos secundarios 508

Bibliografía 511

Índice de Fotografías (Anexo de gráficos, segundo tomo)

1.- Vista general del Sitio arqueológico Chavín de Huántar, vista desde la Plaza Cuadrangular (Fotografía del autor)
2.- El Obelisco Tello, expuesto actualmente (2005) en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú en Pueblo Libre, Lima. (Fotografía del autor)
3.- La Plaza circular hundida, vista desde el Templo viejo (Fotografía del autor)
4.- Hemisferio oeste de la Plaza circular Hundida, a la derecha del lector se aprecian las lápidas expuestas por L. Lumbreras, a la izquierda, las halladas por J. Rick, cubiertas de paja seca. A estas figuras no se ha logrado tener acceso. (Fotografía del autor)

Índice general de gráficos (Anexo de gráficos, Tomo II)

1- La concepción del arte Chavín como simbólico en Tello y el concepto de signo manejado por él.
2- El impulso estético y la sustitución en Tello: el caso del Obelisco
3- Principio de simetría para el arte Chavín según John Rowe

4- Principio de Repetición para el arte Chavín según John Rowe
5- Principio de anchura del arte Chavín según John Rowe
6- Principio de Geometrización del arte Chavín según John Rowe
7- El "Kenning" como signo
8- El kenning Apéndice
9- El kenning Serpiente
10- El kenning cinta de boca
11- El kenning boca de felino
12- El kenning cadena de caras
13- El kenning Diente central
14- Principio de Anatropía para el arte Chavín según Cristóbal Campana
15- Principio de Anastomosis para el arte Chavín según Cristóbal Campana
16- Principio de Modulación del arte Chavín según Cristóbal Campana
17- El Obelisco según Tello
18- Atlas del Obelisco según Tello
19- El Obelisco como sistema de acuerdo a las interpretaciones de Tello
20- Interpretación del Obelisco Tello según Rebeca Carrión
21- El Atlas de John Rowe
22- Interpretación de Cristóbal Makowski (1996) para el Obelisco Tello eliminando las figuras que no se relacionan directamente al cuerpo de los "lagartos cósmicos".
23- El Obelisco Tello como sistema según Cristóbal Makowski (1996)
24- El sistema dual y tripartito según los planteamientos de Daniel Morales (2000)
25- Paradigma y Sintagma de acuerdo a Daniel Chandler (2001)
26- Genealogía dragoniana en la cerámica de la Galería de las Ofrendas según Luis Lumbreras (1993)
27- Componente ojo de uno de los dragones del Obelisco Tello
28- Rasgos básicos de componente ojo de uno de los dragones del Obelisco Tello
29- Rasgos Variables de componente ojo de un dragón del Obelisco Tello
30- Definidores de componente ojo de un dragón del Obelisco Tello
31- División de un Conjunto Grafemático en unidades grafemáticas y figuras
32- Sintagma "Cabeza más planta"
33- Grafema Strombus y grafema Serpiente: obsérvese que poseen los mismos componentes internos
34- Rasgos para nuestra propuesta de seriación estilística
35- Rasgos para nuestra propuesta de seriación estilística
36- Rasgos para nuestra propuesta de seriación estilística
37- Rasgos para nuestra propuesta de seriación estilística
38- El Complejo grafemático Obelisco Tello
39- El Complejo Grafemático Obelisco Tello señalándose el exterior y el interior
40- El Subcomplejo Grafemático OT – A
41- División en Conjuntos del Subcomplejo OT – A

42- Conjunto Grafemático OT – A – 1
43- Unidades Grafemáticas de OT – A – 1
44- Conjunto Grafemático OT – A – 2
45- Unidades Grafemáticas de OT – A – 2
46- Conjunto Grafemático OT – A – 3
47- Conjunto Grafemático OT – A – 4
48- Unidades Grafemáticas de OT – A – 4
49- Conjunto Grafemático OT – A – 5
50- Unidades Grafemáticas de OT – A – 5
51- Conjunto Grafemático OT – A – 6
52- Unidades Grafemáticas de OT – A – 6
53- Conjunto Grafemático OT – A – 7
54- Conjunto Grafemático OT – A – 8
55- Unidades Grafemáticas de OT – A – 8
56- Conjunto Grafemático OT – A – 9
57- Conjunto Grafemático OT – A – 10
58- Unidades Grafemáticas de OT – A – 10
59- Conjunto Grafemático OT – A – 11
60- Unidades Grafemáticas de OT – A – 11
61- Conjunto Grafemático OT – A – 12
62- Unidades Grafemáticas de OT – A – 12
63- Conjunto Grafemático OT – A' – 13
64- Unidades Grafemáticas de OT – A' – 13
65- Conjunto Grafemático OT – A' – 14
66- Unidades Grafemáticas de OT – A' – 14
67- Conjunto Grafemático OT – A' – 15
68- Conjunto Grafemático OT – A' – 16
69- Unidades Grafemáticas de OT – A' – 16
70- División en Unidades Grafemáticas del Subcomplejo OT-A
71- El Subcomplejo Grafemático OT – B
72- División en Conjuntos del Subcomplejo Grafemático OT – B
73- Conjunto Grafemático OT – B – 1
74- Unidades Grafemáticas de OT – B – 1
75- Conjunto Grafemático OT – B – 2
76- Unidades Grafemáticas de OT – B – 2
77- Conjunto Grafemático OT – B – 3
78- Conjunto Grafemático OT – B – 4
79- Unidades Grafemáticas de OT – B – 4
80- Conjunto Grafemático OT – B – 5
81- Unidades Grafemáticas de OT – B – 5
82- Conjunto Grafemático OT – B – 6
83- Unidades Grafemáticas de OT – B – 6
84- Conjunto Grafemático OT – B – 7
85- Conjunto Grafemático OT – B – 8
86- Unidades Grafemáticas de OT – B – 8
87- Conjunto Grafemático OT – B – 9
88- Unidades grafemáticas de OT-B - 9
89- Conjunto Grafemático OT – B – 10
90- Conjunto Grafemático OT – B – 11
91- Unidades Grafemáticas de OT – B – 11

92- Conjunto Grafemático OT – B – 12
93- Unidades Grafemáticas de OT – B – 12
94- Conjunto Grafemático OT – B' – 13
95- Unidades Grafemáticas de OT – B' – 13
96- Conjunto Grafemático OT – B' – 14
97- Unidades Grafemáticas de OT – B' – 14
98- Conjunto Grafemático OT – B' – 15
99- Unidades Grafemáticas de OT – B' – 15
100- División en Unidades Grafemáticas del Subcomplejo OT-B
101- Catálogo de tipos de Componentes Ojo en el Complejo Grafemático Obelisco Tello
102- Catálogo de componentes ojo ordenados de acuerdo al tipo de rasgo básico órbita
103- Tipos de rasgo básico órbita
104- Tipos de rasgo básico Pupila
105- Rasgos variables del componente ojo
106- Catálogo de tipos de componentes Boca en el Complejo Grafemático Obelisco Tello
107- Catálogo de componentes boca de acuerdo al rasgo básico Forma
108- Rasgos variables del componente boca
109- Catálogo de tipos de componentes nariz en el Complejo Grafemático Obelisco Tello
110- Catálogo de componentes nariz de acuerdo al rasgo básico contorno
111- Catálogo de tipos de componentes oreja en el Complejo Grafemático Obelisco Tello
112- Catálogo de componentes apéndice presentes en el Obelisco Tello
113- Estructura del componente ojo
114- Estructura del componente boca
115- Estructura interna de los componentes oreja, nariz y apéndice
116- Estructura interna de un componente
117- Complejo Grafemático Obelisco Tello con los grafemas cabezas marcados
118- Estructura interna del grafema cabeza
119- Tipos de cabezas de acuerdo a la disposición de los componentes
120- Cabeza que produce de Dragón
121- Cabeza que produce con cintas traseras
122- Cabeza que produce con dos colmillos
123- Cabeza que produce sencilla
124- Cabeza que produce sencilla 2
125- Spondylus que produce
126- Los productos de las Cabezas que producen
127- Cabeza que produce ideal con los componentes y rasgos comunes en la mayoría
128- Cabezas de antropomorfo con tocado de cabeza
129- Cabezas de antropomorfos con tocado troncocónico
130- Cabezas de antropomorfo con tocado de lazo
131- Cabeza de antropomorfo ideal con los componentes y rasgos comunes a la mayoría
132- Cabeza de felino
133- Cabezas de ave

134- Cabeza de pez
135- Cabezas que cuelgan
136- Cabezas que cuelgan como un pendiente
137- Cabezas que cuelgan de un apéndice
138- Cabezas sobre otra cabeza
139- Cabezas de serpiente en brazalete
140- Cabeza tras la cabeza
141- Cabezas en la extremidad
142- Cabezas solas
143- Cabeza del ser del cactus
144- Cabeza en el tocado
145- Cabezas en la cadera humana
146- Cabeza de serpiente producida
147- Cabezas en cadera de felino
148- Cabeza en cola de felino
149- Cabeza con planta encima
150- Strombus como cabeza
151- Grafema serpiente
152- Grafema Strombus
153- Grafema Spondylus
154- Grafema cola de felino
155- Grafema cola de pez
156- Grafema cola de ave
157- Grafemas Cruz Cuadrada
158- Grafemas Volutas
159- Grafema mano
160- Grafema brazos
161- Grafema Boca en cinta
162- Grafema extremidades
163- Grafema S
164- Grafema L
165- Grafemas Tocados
166- Grafemas Plantas
167- Grafema U
168- Grafema Cuerpo de ave
169- Grafema cuerpo de pez
170- Conjunto Grafemático Spondylus que produce
171- Conjunto Grafemático Conjunto de Grafemas S
172- Conjuntos Grafemáticos Felino
173- Conjuntos Grafemáticos Cruz Cuadrada
174- Conjuntos grafemáticos extremidad
175- Conjuntos Grafemáticos S
176- Conjuntos Grafemáticos Strombus
177- Conjuntos Grafemáticos Cabeza que produce
178- Conjuntos Grafemáticos antropomorfo
179- Conjuntos Grafemáticos Cabezas solas
180- Conjunto Grafemático Conjunto de cabezas o ser del cactus
181- Conjuntos grafemáticos Boca en cinta
182- Conjuntos grafemáticos ave de perfil
183- Conjunto Grafemático Ave de alas extendidas

184- Conjuntos grafemáticos Pez
185- Conjunto Grafemático Cabeza con planta encima
186- Conjunto Grafemático Cabeza que consume o cabeza de dragón
187- Cruce de información entre rasgos básicos órbita y pupila del componente ojo
188- Tipos de componentes ojos de acuerdo a las combinaciones de rasgos básicos órbita y pupila
189- Combinaciones de los rasgos variables del componente ojo
190- Componentes ojos con rasgos variables y los que no combinan con estos
191- Estructura ahormacional de las combinatorias del componente ojo
192- Cruce de información entre el contexto sintáctico y la forma de las órbitas en el Obelisco Tello
193- Cruce de información entre el contexto sintáctico y la posición de la pupila en el Obelisco Tello
194- Forma de la órbita y contexto sintáctico con toda la población analizada
195- Posición de la pupila y contexto sintáctico con toda la población analizada
196- Los rasgos variables del componente ojo en toda la población analizada
197- Estructura interna del grafema cabeza y la información que brinda cada componente
198- Clasificación de las cabezas que producen
199- Comparación de las cabezas de dragón
200- Comparación de las cabezas que producen de dos colmillos
201- Comparación de las cabezas que producen con cintas detrás
202- Comparación de las cabezas que producen sencillas 1
203- Comparación de la cabeza que produce sencilla 2 con la 1
204- Los tres tipos de cabezas que producen y la excepción a la regla
205- Variaciones al interior del grafema cabeza que produce por aumento o disminución de importancia
206- Cabeza que produce básica con sus rasgos propios
207- Cabezas en la extremidad: población analizada
208- Cabeza en la extremidad: variaciones de acuerdo a la ubicación
209- Cabezas en la cadera: población analizada
210- Cabezas en la cola: población analizada
211- Cabezas de pez: población analizada
212- Cabeza de felino: población analizada
213- Cabeza de ave: población analizada
214- Análisis de la cabeza de antropomorfo en toda la población estudiada
215- Componentes recurrentes en el grafema serpiente
216- Serpientes más recurrentes
217- Análisis del grafema cruz cuadrada
218- Variantes del grafema S
219- Análisis de las generalidades acerca de los antropomorfos
220- Diferencias entre las maneras de representar antropomorfos Templo y Yurayako
221- Objetos que portan los personajes antropomorfos Chavín

222- Gestos realizados por los personajes antropomorfos
223- Prendas de vestir usadas por los personajes antropomorfos
224- Tocados y sombreros en los personajes antropomorfos
225- Clasificación general de los personajes antropomorfos
226- Estructura interna del antropomorfo Chavín
227- Clasificación de los Conjuntos Grafemáticos Felino de acuerdo a su estructura interna
228- Estructura Interna de los Conjuntos Grafemáticos Aves de alas extendidas
229- Estructura Interna de los Conjuntos Grafemáticos Aves de perfil
230- Características comunes de los dragones
231- Gran Imagen y las relaciones duales que se expresan en ella
232- Portador de las conchas y las relaciones duales que se expresan en él
233- El Obelisco Tello y las relaciones duales que se expresan en él
234- La fachada del Templo Tardío y las relaciones duales que se expresan en él
235- Textil de Ullujalla y las relaciones duales que se expresan en él
236- Spondylus que produce y grafemas S frente al Dragón Macho del Obelisco Tello
237- Pez y ave de alas extendidas frente al Dragón Femenino del Obelisco Tello
238- Ave de perfil entre los dragones femenino y masculino del Obelisco Tello
239- Felino y Cruz cuadrada entre los dragones masculino y femenino del Obelisco Tello
240- Spondylus asociados a un pez que porta cruces cuadradas en la Galería de las Vigas Ornamentadas
241- Serpientes y felinos en la Cornisa de los Jaguares
242- Ave de alas extendidas y felino en la escultura 36 (Tello, 1960)
243- Ave de perfil asociada a personaje antropomorfo en columna de la portada del as falcónidas
244- Ave de alas extendidas y pez asociados a personaje antropomorfo en columna de la portada de las falcónidas
245- Peces, cruces cuadradas y grafemas S en la Estela de Yauya
246- Altar Mayor del Coricancha según Juan de Santa Cruz Pachacuti
247- Altar Mayor del Coricancha según Juan de Santa Cruz Pachacuti adaptado para mostrar relaciones duales
248- Esquema del altar del Coricancha mostrando las relaciones duales y elementos unificadores
249- Armas propias de los Incas según Felipe Guamán Poma
250- Segundas armas de los Incas según Felipe Guamán Poma
251- Diferencias existentes en cada Dragón del Obelisco Tello en los diversos niveles de jerarquía
252- Elementos producidos, consumidos y de paso de un dragón a otro en el Obelisco Tello
253- Obelisco Tello como sistema según lo planteado
254- La Plaza Circular Hundida y las relaciones numéricas existentes (Adaptado de Lumbreras, 1993)
255- La Plaza Circular Hundida y la dirección de los felinos

256- Cambios en los felinos desde el inicio de la "procesión" hasta la escalinata
257- Cambios en los grafemas al interior de los felinos desde el inicio de la "procesión" hasta la escalinata
258- Resumen de cambios desde el inicio de la "procesión" hasta la escalinata
259- Relaciones al interior de la Plaza Circular Hundida de acuerdo a los grafemas al interior de los felinos
260- Esculturas 36 y 38 (Tello, 1960)
261- Escultura 37 y 39 (Tello, 1960)
262- Grafemas que aparecen al interior de los felinos
263- Dintel de la Portada de las Falcónidas
264- Secuencias de ocho elementos en Dintel de la Portada de las Falcónidas y Textil de Ullujalla
265- Textil de Ullujalla (Brugnoli y Hoces de la Guardia, 1991)
266- Orden interno del Textil de Ullujalla de acuerdo a las cabezas solas y los ocho personajes antropomorfos
267- Cabezas solas del Textil de Ullujalla
268- Relaciones duales entre las cabezas solas del Textil de Ullujalla
269- Relación entre las cabezas solas y los personajes antropomorfos
270- División en ocho y en doce en el Textil de Ullujalla
271- Propuesta calendárica en el Textil de Ullujalla
272- Desarrollo circular del Obelisco Tello mostrando equivalencia con lo mostrado en el Textil de Ullujalla
273- Estructuras de observación astronómica en Chavín según María Scholten, (1982)
274- La Plaza circular Hundida y el Obelisco Tello como estructuras de observación según Lumbreras (CD de Telefónica, 2001) adaptado por nosotros
275- Secuencias de cinco elementos en cuatro conjuntos grafemáticos Chavín
276- Esquema resumen de las secuencias de cinco elementos
277- Desarrollo ahormacional del Pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas
278- Nuevo desarrollo ahormacional del Pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas
279- Diferencias entre conjuntos grafemáticos peces
280- Semejanzas entre conjuntos grafemáticos peces
281- Secuencias de cinco elementos aislados en cerámica dragoniana
282- Dragones de la cerámica de la Galería de las ofrendas con grafemas aislados al interior
283- Cabezas que producen cintas con elementos aislados al interior
284- Equivalencias entre las secuencias de elementos aislados en cintas
285- Cosmovisión Kaliña (Adaptado de Magaña, 1988)
286- Templo de Chavín y el dualismo expresado en él de acuerdo a nuestros planteamientos
287- Propuestas de significado de algunos grafemas Chavín
288- Secuencias de grafemas aislados Chavín

PROLOGO

La idea inicial de este trabajo tiene una larga historia. Tuve un acercamiento a lo Chavín cuando bordeando los diez años de edad leí el Manual de Arqueología de Federico Kauffmann (1973) en la Biblioteca Municipal de Barranco y me impresionaron esas complejas figuras de animales y hombres en extrañas mezclas, generando un interés que en ese entonces no pensé llegaría a tanto; esa tarde, mientras mi padre me esperaba en la Plaza de Barranco nació algo que hasta ahora no logro entender.

Siete años después, al iniciar la universidad nos interesamos en todo lo que correspondía al dios Wiraqucha, siguiendo a diversos autores pensamos que la figura principal de la Portada de Tiwanaku era este dios y nos encontramos con una complejidad y riqueza de figuras, enlaces, ideas que venían al observar las figuras que nos pareció difícilmente abarcable; es así que acudimos a las crónicas tratando de hallar datos que afirmen esta suposición. Hallamos que Wiraqucha había venido dos veces: una relacionada a Tiwanaku y la otra, relacionada a una primera "creación", no tenía un lugar al cual relacionarse, por tanto debíamos buscar evidencias que permitan fundamentar esto; como ya ha sido sugerido por Valcárcel (1959), también pensamos que en la Estela Raymondi está representado el mismo personaje central que aparece en la Portada de Tiwanaku. Entonces llegamos a la conclusión que para entender a Tiwanaku debíamos entender a Chavín. Pensamos que trabajar lo Chavín sería cuestión de poco tiempo, pero, sin un método adecuado de trabajo, sin un norte general más que entender que son esas figuras, sin un marco teórico que oriente nuestro accionar, así nos lanzamos a lo Chavín, pensando incautamente que por poco tiempo y luego iríamos a lo

Tiwanaku a culminar lo que iniciamos sobre el dios Wiraqucha. De ello ya han pasado nueve años y ahora nos encontramos apenas arañando lo Chavín.

Nuestros intentos de entender lo Chavín se centraron desde un inicio a entender al Obelisco Tello. Fue objeto de trabajos para cursos de la universidad de segundo y cuarto año (Metodología de la Investigación Científica y Estadística Aplicada a las Ciencias Sociales respectivamente), pero sin un norte definido. En el curso de Estadística hicimos una monografía donde basándonos en relaciones numéricas y cruces de datos pretendíamos hallar un orden en el Obelisco; luego, a sugerencia del Dr. Luis Lumbreras iniciamos la lectura de teoría del arte, lingüística, de estudios marxistas sobre ideología y el estructuralismo de Levi Strauss, entonces, pensamos que debíamos reforzar la teoría y, así, en una exposición en el Centro Cultural de San Marcos realizada en el año 2000 incidimos en el aspecto del trasfondo social de los símbolos y descuidamos a los propios símbolos. Fuimos de un extremo al otro. Pero, teníamos una propuesta de ordenamiento que anteriormente había sido vapuleada en un evento estudiantil en la Universidad Católica (1999). Habíamos hallado una base fuerte en la lectura de los libros de Noam Chomsky y ahora creemos que sin descuidar el trasfondo social, para entender los signos, es necesario abstraerlos para entender su funcionamiento interno y, así, una vez entendido ello, trasladarlos a su contexto social para, junto a su análisis, entender el funcionamiento de esa sociedad.

Para nosotros es claro que el desarrollo alcanzado por la sociedad Chavín no es superado en muchos aspectos por sociedades posteriores, nos negamos a ver en ellos a chamanes y brujos hambrientos de poder y sangre, usando para ello monstruos horribles producto de visiones producidas por sus alucinógenos. Para nosotros no existe ningún

misterio en Chavín, como señaló Horacio Urteaga para el caso del Tawantinsuyu: *"El enigma incaico no existe para nosotros los hijos de América, existió, sí, para los conquistadores incomprensivos, y los que hoy menosprecian y ridiculizan esa truncada civilización peruana..."* (1928: prefacio) es como acercarnos a observar el Arco Iris con anteojos oscuros, podrá ser moderno y dará cierta aura de prestigio pero no nos permite ver la belleza de ese espectro natural, algo así ocurre con lo Chavín, se parte de criterios ajenos y no adecuados, se ha pretendido entenderlo con modelos prefabricados, mezclándolo todo, con mitos coloniales, con mitos actuales, con libres interpretaciones que lindan con lo ridículo; nosotros pensamos que un modelo neutral no existe y todos llevan una carga subjetiva del investigador pero, el intento de hallar algo que se aproxime es necesario, la lingüística generativa puede brindarnos ello, pero no basta, el modelo debe desarrollarse basándose en la realidad a explicar y ello hemos tratado de hacer, lo Chavín se explica sólo: si su gramática existe –como pretendemos haberlo comprobado- es posible de hallarse, lo que se necesita es el método adecuado. Si lo Chavín se explica sólo por lo Chavín y lo que es producido por los hombres del 750 a.C. puede ser entendido por los del 2005 d.C. creemos que estamos en el camino correcto.

Este trabajo es un planteamiento de una manera de ver lo Chavín a través de sus signos gráficos[1] desde la Arqueología y entendiendo los contextos físicos y sociales deducidos a través de su estudio. Queremos hacer un serio deslinde con la Historia del Arte, este trabajo es tan Arqueología como un análisis cerámico o de textiles. Nadie diría que un análisis de pastas y de tratamiento de superficie en cerámica no es arqueología, de la misma manera aquí analizamos los componentes gráficos de material arqueológico

[1] Más adelante los llamaremos "Grafemas".

que son las estelas, lápidas, obeliscos, etc. de Chavín con un método planteado que consiste en ubicar los soportes físicos en su contexto arqueológico, luego segregar los elementos internos de los signos y hallar su gramática y probables significados para luego unir esto con el contexto y obtener una interpretación final fundamentada en el contexto arqueológico y la gramática de los signos gráficos. Numerosos estudios "iconográficos", "estructuralistas" alejan los signos de sus contextos, craso error si creemos que ello es arqueología. Si pretendemos estudiar los signos gráficos arqueológicos lo adecuado es usar la metodología arqueológica, semiótica para entender un proceso comunicatorio que se dio en el pasado y que se sigue dando desde los Chavín hacia nosotros, -son casi tres mil años y esas piedras siguen comunicando-, para ello no basta con hablar de *"lagartos cósmicos"* ni personajes que ayudan a otros a copular como realiza Makowski (1996), se trata de crear el método usando el material a analizarse y no traer realidades ajenas.

Somos conscientes que a pesar de nuestros esfuerzos se trasluzca cierto desorden y repetitividad de ideas, lo cierto es que al analizar un soporte físico de signos que fue fabricado de manera casi ajena a un concepto de texto lineal (como es el usado actualmente), resulte comprensible que su decodificación no se pueda realizar de manera lineal de manera integral.

Este trabajo no pretende ser un pretexto para un exhaustivo recuento y crítica a todo lo escrito sobre el arte Chavín, tocamos las diversas posiciones en la medida que se acerquen a nuestro ideal o distorsionen las cosas y creamos necesario señalarlo, no pretendemos tampoco llenar páginas con las descripciones detalladas realizadas por cada autor, es suficiente con mencionar las interpretaciones y la metodología usada.

Creemos que el estudio del arte Chavín debe pasar a una nueva fase en que se combinen criterios estructuralistas, generativos y se vea el lado arqueológico más allá de si tal piedra está asociada a tal muro o fase constructiva, esto es, reclamamos hacer algo como lo que plantea la arqueología cognitiva, la mente del ser social que grabó o mandó grabar dichas piedras bajo ciertos parámetros y reglas merece ser estudiada para entender que sucedió para que una religión se expanda, sintetice y tenga una sistema de comunicación uniformizado en buena parte de los andes; pero, es necesario aclarar que no es nuestro objetivo hallar el origen de Chavín ni cuales fueron los mecanismos de su expansión. Nosotros pretendemos abrir una nueva puerta para una manera de estudiar las sociedades arqueológicas: a través de sus sistemas de comunicación, no del estilo de sus obras de arte, sino de que manera se comunican, entre ellos o con los seres sobrenaturales que ellos crean, para ello es este trabajo.

La redacción de esta tesis no ha sido un asunto fácil, ha debido sortear numerosos momentos de desánimo y deseos de abandonarlo todo para realizar una seriación cerámica o presentar el informe desarrollado de alguna excavación realizada antes en nuestro centro de trabajo, pero, siempre prevalece el objetivo inicial a pesar de las dificultades que pudieron surgir.

Pedro Carlos Vargas Nalvarte

Barranco, 02 de agosto del 2005

INTRODUCCION

El presente es un trabajo de investigación científica presentado como tesis para optar el título profesional de Licenciado en arqueología, tiene como objetivo principal presentar una propuesta interpretativa del Obelisco Tello de la cultura Chavín, de manera secundaria pretende crear una metodología para analizar signos gráficos arqueológicos, y demostrar la existencia de una gramática en estos signos. Hemos cumplido con la mayoría de los objetivos y proponemos la creación de una disciplina al interior de la arqueología denominada Grafemática arqueológica; esta se dedicaría al estudio de los signos gráficos arqueológicos o grafemas susceptibles de formar parte de un sistema organizado y por tanto, formado parte de un sistema avanzado de comunicación mediante grafemas, es decir, escritura en un sentido amplio, como veremos con detalle más adelante.

El trabajo está dividido en tres partes: en la primera se tiene el planteamiento general del problema, los objetivos, hipótesis y antecedentes finalizando con la presentación de nuestra propuesta de metodología de trabajo. Hemos sido particularmente exhaustivos en los antecedentes tanto acerca del arte Chavín en general como del caso particular del Obelisco para mostrar la diversidad de propuestas y sus aciertos y fallos; esto es particularmente importante sobre todo al contrastar posteriormente los resultados con la metodología de trabajo usada que es analizada antes de detallar nuestra propia propuesta. La historia del arte y el estructuralismo han tenido una parte muy importante en estos trabajos anteriores, pero son notorias sus limitaciones así como el abandono casi total de la línea de trabajo dada por Julio C. Tello, acerca del cual veremos como sus ideas son silenciadas y asumidas como nuevas además de ser ignoradas en otros casos.

En general se plantea la posibilidad de entender la llamada "Iconografía" del Obelisco Tello desde una perspectiva lingüística, estructuralista y generativa. Para ello se da revisión a los principales trabajos acerca del Obelisco Tello y las metodologías usadas para entenderlo para luego plantear una metodología alternativa tras realizar una severa crítica a la Historia del Arte y sus aportes al entendimiento del arte Chavín.

La metodología se basa en el planteamiento de entender los signos gráficos arqueológicos –llamados Grafemas- como si se trataran de una escritura, usando este concepto de manera amplia a la manera de Jaques Derrida, entendiéndola como cualquier manera de materializar el pensamiento, sea con una lengua o cualquier tipo de signos gráficos. Es así que se plantea que primero se debe entender el contexto de donde procede el soporte físico de los grafemas analizados, por contexto se entiende no sólo el contexto arqueológico sino también lo que se refiere a lo social, económico, político de la sociedad que lo produjo, así como la realidad lingüística de la zona actualmente y en el tiempo del cual procede el material analizado. Luego de esto se abstrae, momentáneamente, los grafemas del soporte físico y se les analiza como si se trataran de una escritura: se crean categorías jerarquizadas para clasificarlos, se realizan catálogos y se infiere por abducción la gramática que originó los textos analizados. De esta manera se habría obtenido información acerca de la realidad social de la que procede al material analizado y luego se tendría información acerca de los grafemas en particular: su gramática que será posible de ser comparada de manera estructural con una lengua o familia de lenguas dando la posibilidad de realizar un desciframiento. Pero, para esto es necesario no sólo comparar estructuras sino también comparar discursos: uno el que no se conoce significados más si los significantes, que es el arqueológico; estos deben comprarse con alguno del cual si se tengan detalles: la evidencia etnohistórica y

etnográfica. Este tercer momento de trabajo se denomina decodificación y lo que realiza es vestir la estructiira de significantes con significados que hipotéticamente les correspondan. Para ello se recurre a la evidencia etnohistórica y etnográfica como ya se mencionó, esto no significa que todo lo anterior sea un gran rodeo para simplemente terminar realizando un alegre acomodo de información a las figuras; la parte más rigurosa de nuestra propuesta de metodología es la segunda, la sistematización, el estudio de los signos abstraídos de su realidad momentáneamente, si allí no se tiene claro la existencia de un orden generado por una gramática que produce textos gramaticales y válidos no habrá manera de asignar los significados correspondientes.

La propuesta metodológica tiene su núcleo duro en la denominada Sistematización, donde el análisis se toma riguroso en extremo, sin embargo, en cuanto se empieza la decodificación los problemas surgen y somos conscientes del carácter en extremo avenhirado e hipotético de nuestras interpretaciones a nivel de significados, pero, ello no quita en absoluto que la estructura develada sea consistente a pesar que pudiéramos hallar que algunos o todos los significados son incorrectos, con todo eso, la estructura permanecerá.

Luego de esto se presentan los resultados de aplicar esta propuesta metodológica al Obelisco Tello: una gramática descriptiva en sus términos generales que puede servir para entender todo el Complejo de Sigrios Gráficos (Grafemático) Chavín con ciertos atisbos de generativismo. De esta manera para llegar a esto se han realizado catálogos de grafemas, combinaciones de estos, comparaciones con todo el arte Chavín publicado a nuestro alcarice y a su vez se plantea la existencia de un sistema de escritura andino que estaría siendo sintetizado en Chavín y habría sido usado en el formativo de las regiones costa y sierra central y norte. Siendo una parte de los requisitos planteados por nuestra

propuesta metodológica se realiza una nueva secuencia cronológica para Chavín modificando en parte la de Rowe al dotarla de mayor rigurosidad en el manejo de los rasgos usados para caracterizar una fase relacionada a un contesto arquitectónico definido.

A través del análisis de la información reunida se llega a la conclusión que el Obelisco Tello fue una especie de resumen de la ideología Chavín: el orden social basado en la observación de los astros y una dualidad, que linda con lo enfermizo, fueron las bases expuestas de manera pública en esta litoescultura para sancionar un orden que debía respetarse. Creemos firmemente que Chavín es la verdadera matriz del pensamiento andino, su orden se verá reflejado hasta tiempos del Imperio Tawantinsuyu y en sociedades amazónicas actuales. Chavín expresó en el Obelisco Tello su cosmovisión a partir de la cual, a pesar que el templo fuera destruido, iluminó al resto de sociedades andinas

PRIMERA PARTE

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

I.1.1 El problema

Planteamos el problema realizándonos las siguientes preguntas:

¿Qué es lo que significan las figuras grabadas en el Obelisco Tello de Chavín de Huántar?

¿Los signos gráficos Chavín poseen una determinada forma de organizarse o se elaboran al azar, de acuerdo al capricho de sus creador-es?

¿El paradigma de signos Chavin es limitado?

¿Qué características definen al estilo Chavín?

¿Es posible definir el espacio geográfico donde el sistema de signos Chavín tuvo vigencia?

¿Existen los mecanismos adecuados para analizar estas figuras?

¿A qué estilos cerámicos de Chavín se puede adscribir el Obelisco?

¿Es valida la estructura de la interpretación de Julio C. Tello acerca del Obelisco que lleva su nombre?

¿Es viable la creaciór: de un modelo explicativo propio para el sistema de signos gráficos Chavin?

¿Para la creación de este modelo explicativo propio es viable la utilización de inforniación acerca de la organización socia! de algunas etnias amazónicas?

I.1.2 Hipótesis

Las figuras grabadas en la litoescultura llamada Obelisco Tello forman parte: de un sistema de signos gráficos o grafemas altamente convencionalizados, que fueron usados en el periodo Formativo en el centro ceremonial de Chavin De Huántar, que cumplía la misión de comunicar información calendárica y/o astronómica. De ser esto así proponemos que, tomando como base estas observaciones se organizó la sociedad y su clase dirigente en dos mitades que están marcadas por el genero.

I.1.2.1 Definición conceptual y operativa de las variables de las Iipótesis

1.1.2.1.1 Definición conceptual de las variables de las hipótesis

Denoniinaremos "Sistema de signos altamente convencionalizados" al conjunto de signos gráficos producidos en el Periodo Formativo del sitio arqueológico de Chavin de Huántar que poseen una estructura interna tal que permite averiguar su gramática.

Entenderemos por "comunicar información calendárica y/o astronómica" a la capacidad de un medio de comunicación de transmitir una información relacionada a la observación de los astros por medio de un sistema de signos que pueden ser catalogados como "escritura" en términos bastante amplios[2].

Denominamos la organización de una "sociedad y su clase dirigente en dos mitades que están marcadas por el género" a un sistema de organización social en el cual lo que predomina son los sistemas de parentesco, vinculados esto a una división de actividades de acuerdo al sexo de sus integrantes, sirviendo esto de base para organizar toda la cosmovisión.

[2] Ver el concepto de escritura que usamos en I.2.2.5

I.1.2.1.2 Definición operacional de las variables de las hipótesis

Para definir y comprobar la existencia de un sistema de signos altamente convencionalizados se procederá a crear categorías jerarquizadas dentro de nuestro objeto de estudio, que es el Obelisco Tello y clasificar dentro de ellas a los signos existentes en esta litoescultura; luego de ello se buscarán las regularidades y diferencias que nos permitirán establecer la existencia de un conjunto de reglas (gramática) de construcción de los diferentes niveles de agrupación de los signos. De resultar esto exitoso podremos hablar que este sistema de signos existe.

Para corroborar que los signos grabados en el Obelisco Tello sirvieron para comunicar información calendárica/astronómica deberemos comparar las estructuras subyacentes en ellos, y también las de otras esculturas con signos análogos; con relatos amazónicos, andinos etnográficos y etnohistóricos que se refieran al pensamiento sobre los astros y su influencia eii la vida de los hombres. Por medio de la correspondencia entre la estructura de los signos y la de estos relatos podremos conocer si se refieren los signos a cosas astronómicas o calendáricas. Esto mismo se usará para saber si este ordenamiento fue la base de la organización social, donde aumentaremos que debemos realizar hincapié en ubicar signos que remitan a divisiones de género en los personajes y sus actividades, así como el tiempo y los astros.

I.1.3 Objetivos del estudio

1.1.3.1 Objetivo principal:

Plantear una propuesta interpretativa coherente acerca del significado de los signos gráficos grabados en el Obelisco Tello de Chavín de Huántar.

1.1.3.2 Objetivos Secundarios:

- Crear una metodología adecuada para el estudio de los signos gráficos arqueológicos
- Realizar una clasificación general del Paradigma de signos gráficos Chavín.
- Definir una probable gramática en los signos gráficos de Chavín a partir de los que se hallan en el Obelisco.
- Definir los caracteres que identifican al estilo Chavín y sus probables divisiones internas o variedades.
- Esclarecer si existen probables vínculos entre la cultura Chavín y el grupo etnolingüístico Pano de la Amazonía.

1.1.4 Justificación

Justificamos la realización de este trabajo con el hecho de la no existencia, hasta el momento, de una alternativa coherente para el estudio de las figuras arqueológicas que fueron "capturadas" por la historia del arte, disciplina que no ha brindado respurstas serias a la arqueología acerca de las preguntas más importantes respecto de las figuras, una de ellas es ¿cuál es el pape! que desempeñaron estas figuras en la sociedad que las produjo? Es muy simplista hablar de imáyenes de culto y en extremo subjetivo proponer complejos panteones de deidades sin tener el debido sustento en evidencia material o escrita. Sin embargo, esto no es todo, como investigadores comprometidos con el desarrollo de nuestra sociedad actual consideranios que los estudios de figuras deben de alguna manera redundar en algún beneficio para la población, y con ello no hablamos sólo del público académico sino de la población que va desde la oligarquía hasta las comunidades andinas tradicionales aún existentes.

Uno de los sustentos para rebajar el nivel de desarrollo de las sociedades andinas tia sido el negar a priori la existencia de un sistema de escritura que haya permitido la conservación de hechos del pasado de parte de las elites andinas de diversos tiempos:. En cierta manera el tema es tabú y quien se atreve a tocarlo se encuentra de inmediato sujeto a las más destructoras criticas, descrédito o, peor aún, silencio total. Ello no niega la existencia de grandes confusiones de parte de bienintencionados investigadores autodidactas en el teina, que creen "descubrir" escrituras perdidas (Williams Burns, 1990, 2003 es un buen ejemplo de ello), una critica a ellos, sin embargo, está fuera de lugar aquí; es por ello que tenemos una motivación mayor de realizar este trabajo, en general, es una oportunidad de separar la paja del trigo y plantear la necesidad de entender los sistemas de registro andinos abandonando los cánones occidentales y, adentrándonos en terreno de la deconstrucción de! sistema occidental de escritura para partir desde la afirmación de un, por el momento, hipotético sistema andino. Necesidades diferentes hacen llegar a medios diferentes de registro de acuerdo también el entorno natural, el mundo andino creó su propio sistema de registro, su propia escritura si se le quiere llamar así, distinta de la occidental, que respondía 2 otras necesidades, sí, pero de igual valor como medio de registro, dejar la base para sustentar esto es lo que nos proponemos desde este trabajo.

Dotar al actual pueblo andino que habita no sólo en la República del Perú, sino en Bolivia, Ecuador, Chile, de un corpus de conocimientos acerca de su pasado de boca de los propios artífices de él, dotar a! pueblo de! conocimiento que sus ancestros fueron capaces de lograr algo que la historia "oficial" niega, que occidente nos niega romo parte de su estrategia de dominación disfrazada de "cientificismo" y no sólo ello, sino plantear que ese sistema es válido y puede ser usado en la actualidad, convenientemente

desarrollado y puede ser un vehículo de una nueva alfabetización dado que su carácter gráfico lo haría fácilmente entendible y desarrollable por parte de la población en general

No es inucho soñar lo que nos planteamos y somos conscientes que esta tesis de arqueología pasa no sólo por esa ciencia sino también por la lingiiística, la semiótica, la filología, la antropología, la historia y la educación, es cierto, pero también es cierto que la ciencia social es una sola y no podemos desligar muchas veces las ramas del tronco sin distorsionar la unidad que se desea presentar.

Cuando hablamos de estudiar las figuras arqueológicas nos referiremos a lo que comúnmente recibe el nombre de "Iconografía" concebida esta como una metodología de la historia del arte según los planteamientos de Erwin Panofski (1955). Trabajamos en arqueología y cuando queremos estudiar las figuras arqueológicas recurrimos a la Historia del Arte, destinamos los objetos a ser "arte" antes que cualquier otra cosa. Según Lumbreras (1981: 157) cualquier objeto arqueológico puede ser estudiado como resultado de una necesidad social, como resultado de un proceso de prcducción y también como objeto de arte y es recién allí que interviene la Historia del Arte. Somos arqueólogos, hagamos arqueología, no hagamos Historia del arte, demos a los objetos "artísticos" su lugar adecuado y arranquemos de ellos la información requerida para conocer más a sus creadores.

Estudiemos las figuras arqueológicas como signos, un signo es antes que nada cualquier cosa que representa a otra en su ausencia de acuerdo a una convención previamente establecida (Eco,2000: 34), la ciencia que estudia los signos es la

Semiótica, usémosla para entender mejor a las figuras arqueológicas que podemos estudiar.

El destino de los signos gráficos arqueológicos es constituirse en una fuente de información arqueológica como lo es la cerámica, los liticos, la arquitectura, etc. deben dejar de ser la parte esotérica de la arqueología, lo anecdótico donde cada quien inventa lo que le place. Esto ocurre debido al exagerado subjetivismo que la interpretación artística arranca a los objetos, ello, sin contar con la mentalidad occidental que manejamos sin que ello signifique que estemos descalificados para tratar de entender los signos gráficos arqueológicos

Es nuestro deseo reivindicar el estudio de las figuras, de ahora en adelante llamadas signos gráficos arqueológicos o si se prefiere SGA en abreviatura, para ello hemos creado categorías y conceptos a manejarse tomados de la semiótica y de la lingüística con presupuestos estructuralistas y Chomskyanos

El estudio de cualquier manifestación de la actividad social humana puede ser estudiado como un fenómeno de comunicación, como una semiosis (Eco, *2000:* 52), desde ello podemos señalar que todo en arqueología es susceptible de ser complementado o estudiado desde la semiótica.

Desde ello pretendemos estudiar los SGA como parte de un proceso de comunicación y con ello entrar en un pantanoso terreno que es el problema de la escritura andina. Peligroso y espantable campo de investigación cuya sola pronunciación provoca incredulidad, entre sus detractores se cuenta a casi la totalidad de los estudiosos del pasado andino, creemos que desde nuestra perspectiva se puede demostrar la existencia o no de este sistema de comunicación prescindiendo de los significados y desciframientos.

El estudio de los SGA abre un vastísimo campo antes sólo arañado y profanado por la Historia del arte y sus profetas que pretenden transformar su iconografía en una fuente independiente de información, lo cual, a nuestro parecer, sena como tratar de reconstruir la historia del Perú de los últimos 5 años por medio del diario "Expreso" o cualquier otro y nada más

Es nuestro deseo formar un grupo de estudio de los SGA de diversas culturas o sociedades andinas prehispánicas para por medio de ello mostrar la existencia de hipotéticos sisteinas de comunicación por medio de signos gráficos, no queremos pecar de soberbia al señalar que nosotros observamos cosas que muchos no han podido ver, y esto no es subjetivismo, es cuestión de niétodo.

I.2 MARCO TEÓRICO

"Algunas de aquellas primeras interpretaciones aportaron elementos e ideas que aun pueden ser útiles. Otras en cambio, navegaron en las aguas de la más libre fantasía o del absurdo. (...) El resultado, en el campo profesional, no se redujo al descrédito de los investigadores particulares o de su método, sino que se hizo extensivo al ámbito mismo de la problemática del tema de referencia."
("Arte estructura y arqueología" Alberto Rex Gonzáles)

I.2.1 Antecedentes del problema

Hemos establecido el siguiente orden para esta sección: primero se detallaráii los estiidios acerca del arte Chavín de una inanera general, interpretaciones y estudios resumidos; luego se detalla lo referido al Obelisco Tello. Acerca de la metodología se encuentra en la sección del mismo nombre de este trabajo, allí se ahondará cómo los autores mencionados llegaron a las conclusiones que se presentan aquí.

1.2.1.1 Estudios generales acerca del Arte Chavín

Aquí se verá lo referente a que entienden los autores por Arte Chavín, que lo caracteriza, si posee reglas de ordenamiento, principios o convenciones y como clasifican el repertorio de representaciones así como sus soportes físicos. Debemos remarcar que no todos los autores plantean estos temas y que otros no lo hacen de inanera explícita. Omitiremos información referida por ciertos autores que sólo repiten lo planteado por Tello y Rowe o, se limitan a presentar las propuestas de otros.

I.2.1.1.1 El arte Chavín para Julio C. Tello

El Dr. Julio C. Tello, descubridor de la cultura Chavín, inicia los estudios sistemáticos de las manifestaciones artísticas que van a servir como base para tipificar a

esta cultura. Basándose en las abundantes litoesculturas pretende acercarse a la religión andina coi1 ayuda de documentos coloniales planteando un desarrollo iniciado en un culto felínico para terminar en una gran abstracción que sería Wiraqocha, esto lo plantea en el artículo del mismo nombre en 1923. Posteriormente, en 1960, saldrán a luz sus escritos referentes a Chavín ordenados por Toribio Mejía Xesspe y es en estos que nos basaremos para lo siguiente.

Sin embargo, a pesar del tiempo transcurrido las ideas de Tello respecto al arte Chavín no han sido desarrolladas; más bien ocurre lo contrario, muchos de sus planteamientos han sido retomados como si se tratara de cosa nueva, son silenciados o tomados en cuenta sólo como estudios pioneros, en lo que respecta a la religión esperamos tratarlos in extenso en otra oportunidad, aquí mas bien queremos plantear el desarrollo de las ideas de Tello sobre el arte y demostrar la validez de sus propuestas. El tiempo transcurrido no es argumento para invalidar propuestas u obvia: a su autor. Para nuestros propósitos nos referiremos sólo al arte Chavin dejando de lado lo referido a su origen. Para Tello (1960: 160) el arte Chavín se define primero por la creencia en una divinidad suprema animal que es fuente inagotable de sus concepciones imaginarias; segundo, la piedra es usada no sólo para construir sino para conservar indeleble la historia de sus actividades físicas e intelectuales y tercero la escultura es un medio de asegurar la fidelidad de sus ideas religiosas.

El primer punto está referido a identificar la divinidad o la figura principal de la religión Chavín como un animal que va a ser la base del resto de representaciones, posteriormente se verá esta idea desarrollada. El segundo y tercer punto están referidos al uso de la piedra pai-a materializar historia así como las ideas religiosas. Esto se resume

en el uso de las piedras como un *medio material para comunicar ideas religiosas* e historia de actividades.

Para Tello las divinidades animales no lo son en tanto son animales sino en la medida que representan otros elementos de la naturaleza (**Gráfico 1**); por ejemplo, los cinco monstruos identificados por Tello son símbolos: el Obelisco Tello sena el símbolo del rayo, el felino de Wiraqocha, el ave del sol, el pez de la luna y los antropomorfos serían símbolos siderales (Ibíd.: 162, 167); estas ideas eran distintas en 1923, suponemos que la variación es efecto que Tello no revisara esta última publicación debido a que falleció trece años antes. Pero la importante es que para Tello las figuras no son más que signos de otras cosas, representan elementos de la naturaleza elevados a categorías divinas, esto es lo que vale de la interpretación, más allá de estar o no de acuerdo conque para él sea uno el rayo y el otro el sol, etc. vale la interpretación de las figuras en función semiótica de signo.

El felino es el símbolo de Wiraqocha, los motivos para esta convención y su origen se pierden en subjetividades pero una vez definido esto se le identifica como un signo sagrado cuyas derivaciones con un prototipo base sirven para comunicar ideas referentes a la divinidad, sería el felino la *"célula primordial"* (Ibíd.: 160) para todas las representaciones del arte Chavín. Nuevamente entendamos que no es el caso no estar de acuerdo conqiie todas las representaciones del arte Chavín sean felinas, sino en el carácter de céliila base de determinadas representaciones las cuales se van a ensamblar para forniar otras figuras.

Los impulsos determinantes del arte Chavín son el idealista relacionado a lo religioso y el utilitarista relacionado a lo estético (Ibíd.: 162). Ambos actiian simultáneamente sobre la figura base que para Tello es el jaguar.

El impulso idealista tiene tres etapas, en la primera pelos, dientes y músculos se transforman en serpieiites, en la segunda el felino posee atributos simbólicos y en la tercera el felino se antropomorfiza y se cambia su cabeza por una monstruosa. Esto se reduce a los distintos niveles de transformación que una figura sea o no de felino va a sufrir (Ibíd.: 164)

El impulso estético es la eliminación mediante la cual *"las diferentes partes del animal desaparecen gradualmente hasta reducirse, en último término, a la representación simplificada de la boca"* (Ibíd.) *y* este proceso pasaría por varias etapas, las partes del cuerpo del animal soii sustituidas por motivos derivados de la cabeza de felino que es la célula primordial. Elementos que tienen su origen en otras figuras van a sustituir partes del cuerpo de otras, lo cual es lo mismo que decir que van en su lugar, sustituyen a otra cosa, son signos en el sentido estricto de la palabra, es también la idea del kenning desarrollado posteriormente por Rowe (1972), en el cual un kenning es una comparación por sustitución.

La sustitución pasaría por diversas etapas, hasta llegar a la que las figuras producidas por la eliminación adquieren independencia y a su vez pasan a formar parte del rcpcrtorio de figuras que van a sustituir a otras.

El ejemplo preseiitacic para la sustitución es el Obelisco Tello **(Gráfico** 2) del que se dice:

> "... las diferentes partes del cuerpo han sido sustituidas por motivos derivados de la figura del felino, en diversos grados de sustitución y eliminación. Hombro, cuello, dorso, vientre, cadera, cola, genital, brazo, pie; en fin, toda la topografía morfológica de la divinidad ha sido sustituida por fragmentos de felinos; y si no fuera por el cuidado que tuvo el artista de disponer las diferentes partes estructurales de la divinidad en un todo coordinado y simétrico, habría sido imposible reconocer o identificar la forma especifica de este dios animal". (Tello, 1960: 166)

Lo anterior resulta más sencillo entender al observar las figuras del Obelisco y leer a Tello que también nos dice que:

> "Los procesos de idealización, eliminación y *sustitución que actúan sobre la figura del felino, modifican la arquitectura de este animal y crean otras figuras monstruosas* que representan a las divinidades Al mismo tiempo, *forman los diferentes motivos que ornamentan no sólo las figuras del propio, sino todos los objetos relacionados a su culto*.. (la cursiva es nuestra) (Ibid.)

En lo que se refiere a la cabeza de felino tenemos que resaltar que para Tello todas las cabezas con colmillos son de felino sin detallar tampoco cuales serían sus características, pero, dejando de lado ese aspecto de la interpretación, veamos que para Tello la supuesta cabeza de felino es *"el elemento primario, la unidad estructural de la que se originan y con la que se forman las más complejas representaciones de las divinidades"* (Tello, *1960:* 165) asimismo, la cabezu de felino sufrirá variaciones en su carácter de acuerdo a ciertos elementos que van a ir en ella, como es el caso del apéndice cefálico, el cual le daría una coiinotación sufrida, pero eso lo veremos luego

Tello clasifica el arte Chavín de acuerdo al soporte fisico en Ídolo, Obelisco, Estela, Lápida, Comisa, Cabeza Clava y Mortero. De acuerdo a su representación se clasifican en aves, felinos, serpientes y humanos. (Ibíd.:171)

Podemos intentar resumir las ideas de Tello que nos van a servir de guía en nuestro trabajo y que además directa o indirectamente a servido de guía a otros investigadores lo citen o no

La religión Chavín posee u11conjunto de divinidades que han sido representadas en sopoi-tes físicos para perennizar las ideas religiosas ligadas a ellos así como otros hechos sean históricos o de otra índole. Las figuras con las que son representadas estas

divinidades no son mas que signos de la esencia de estas y pueden ser fuerzas o elementos de la naturaleza. Para crear las representaciones sígnicas de las divinidades se lia procedido a ensamblar y armar figuras coi1 elementos que no tienen que ver con las partes anatómicas del animal que sirve de signo, asimismo, las partes del signo pueden ser sustituidas por otras según los requeriinieiitos de la figura que se desea obtener. Existen signos que funcionan como bases para crear otros a los cuales se les puede variar su significado de acuerdo a la adición de ciertos elementos secundarios y a través de estas transformaciones crear figuras nuevas de acuerdo a lo deseado.

El que las ideas de Tello tengan más de medio siglo de expresadas no las invalida, su desarrollo y conjugación con otras teorías o métodos que pudierei-i crearse es la mejor muestra de su vigencia, el párrafo anterior nos servirá de base para el resto del trabajo y será poco a poco con-iplementado en la medida que veamos sus alcances y las limitaciones que pudieran existir. No se trata de colocar a Tello en un altar, simplemente, se trata de darle su lugar merecido, como precursor de una nueva manera de analizar las figuras arqueo!:,logicas.

1.2.1.1.2 El **arte Chavín** para **Rebeca Carrión Cachot**

En varios aspectos Carrión Cachot se adelanta a algunos de los posteriores planteamientos de Rowe. En su trabajo de 1948 se remarca el carácter finito o muy limitado del paradigma dc representaciones Chavín

> "A través de los numerosos exponentes del arte Chavín se puede intentar ya una clasificación general de los elementos que integran dicho arte, A1 examen superficial hace que la impresión de ser bastante recargado y difícil de tabular, pero al examen particular y comparativo se descubre que son pocos los motivos básicos que intervienen en su composición. Puede afirmarse que es una de las artes más simples del antiguo Perú y que las variedades observadas corresponden

al diferente tratamiento de una misma unidad, pero dentro de esta simplicidad las creaciones son de gran vuelo artístico" (Carrión. 1948: 134)

Para Carrión lo representado en el arte Chavin se limita a: un dragón hermafrodita que simboliza a la deidad suprema, un felino sideral, agente de la deidad; un ave que simboliza al sol que es también agente de la deidad; una serpiente, un pez fluvial que simboliza a la Luna, seres felinicos humanizados y cabezas humanas cortadas. Es interesante notar que también se expresa el carácter simbólico de la mayoría de figuras; nótese además que el "Dragón Hermafrodita" no es otro sino que el representado en el Obelisco Tello.

El dragón símbolo de la divinidad suprema: se retoma en cieita manera la idea de Tello de vincular lo representado en el Obelisco Tello como un ser vinculado a la constelación de Las Pléyades, pero Carrión aumenta que lo representado en todos los Obeliscos es este ser *"monstruo sideral u Onkoy era considerado en la antigüedad como protector de las cosechas, como dios de los trojes y kollkas"* (Carrión, 1948: 135) Además lo eleva a la categoría de divinidad suprema; más detalles acerca de este ser lo veremos en lo particular referente al Obelisco Tello.

Jaguar, agente del dios principal: se trata de un agente de la divinidad suprema vinculada a lo estelar por estar adornada con figuras de *"estrellas y puntos luminosos"*, resulta interesante anotar que para Carrión *"Diverso significado deben tener estos símbolos de la piel que a manera de glifos podrían indicar. las funciones del animal"* (Ibíd.) Se define la siguiente asociación en las comisas *"cuando la figura principal es un felino, en la cabecera del block aparece la serpiente; y en los casos en que la figura principal de la cornisa es un cóndor; entonces en la cabecera aparecen pequeños felinos"* (Ibíd.: 137) Se define de esta manera la probable existencia de información

acerca de las funciones del felino en las figuras existentes en su interior así como las relaciones que este ser tiene en relación a otros como la serpiente o el llamado cóndor.

Ave, agente del dios: las aves son identificudas como pertenecientes a la especie del Cóndor debido a la presencia de caracteres como la golilla y la división de las plumas en dos secciones que indican los colores blanco y negro. Habría simbolizado al Sol y es representado con las alas extendidas y la cabeza de perfil, de perfil y humanizado, a este respecto las representaciones identificadas como tales son en extremo dudosas.

Pez Fluvial: sus funciones v su significado no son presentadas con claridad por las pocas representaciones, es identificado con el suche de los ríos y se representaría desde formas realistas hasta las más coinplejas y humanizadas. Simbolizaría a la diosa Luna, a veces es un agente del dios supremo y en otras ocasiones forma parte del cuerpo de este.

Seres felínicos y cabezas humanas: se trataría de la humanización de felinos o la encarnación de víctimas humanas en el felino, estos supuestos sacrificios junto a las cabezas humanas cortadas estarían relacionados a la producción agrícola y pos ello formarían parte también del cuerpo de los dioses.

En lo que respecta al aspecto de los soportes físicos, Carrión mantiene la clasificación de Tello, presentada páginas atrás, que recién fuera publicada en 1960.

I.2.1.1.3 El arte Chavín par:: John H. Rowe

Los trabajos de Rowe con el arte Chavín (1972) son siempre mencionados en las bibliografías o usados como referente para criticar su secuencia estilística (Pozorsky:

1987) sin embargo, es poco lo que se menciona dc su método usado ni de sus recomendaciones, así como algunas agudas observaciones realizadas por él

Rowe señala refiriéndose a los estudios del arte Chavín al que tipifica como "tan enigmático como una escritura no descifrada" (Rowe, 1972: 249) que un estudio de este tiene

> "dos requisitos indispensables (...) El primero es que consideremos todo en su contexto, preguntando siempre dónde y en qué combinaciones se utiliza un motivo o un dibujo completo. El segundo requisito es poder ordenar los monumentos cronológicamente (...) es indispensable poder decir (...) si las piezas comparadas son contemporáneas o no, y si no, cual es la más antigua." (Ibíd.: 250)

Rowe atribuye el fracaso de intentos anteriores de entender el significado del arte a no cumplir con ninguno de estos requisitos.

Notemos que el contexto para Rowe no es sólo la asociación de objetos determinados sino que está referido también al contexto de las combinaciones sea de un motivo o de un dibujo completo, lo cual ya está desembocando en un estudio sintagmático. A su vez la necesidad de ordenar cronológicamente aunque sea de manera relativa se hace necesario para poder ubicar los probables cambios que pueden haber en las figuras. Esto es como lo planteado por Makowski en el prólogo al libro de Anita G. Cook (Cook, 1994: 15) donde se dice que *"... la autora ingresa también al campo del análisis sintagmático, preguntándose si y como se asocian las diferentes figuras dentro de las representaciones más complejas, temas, en las subsiguientes fases de su secuencia cronológica"*, allí se encuentra resumido el aporte de Rowe y es usado de esa manera por Cook en su trabajo sobre Wari y Tiwanaku.

Para el caso de Chavín usa la secuencia arquitectónica aparente así como la secuencia de la cerámica Paracas de Ica, aunque ahora se sabe que existen serias

evidencias que ponen en entredicho su propuesta de secuencia así como el hecho que mucha de la cerámica de Ica carecía de contesto y al parecer hay problemas metodológicos con la muestra analizada (Pozorsky, 1987), estos hechos que son producto de la época, ahora superados aparentemente con tecnología y mayores datos; vero es cierto que hasta hoy no se lia realizado un intento serio de realizar este reordenamiento de la secuencia Chavín aunque se está avanzando bastante en la deterniinación de la secuencia arquitectónica de Chavín de Huántar, por ejemplo los trabajos de Jhon Rick (1998), Rick y Kempel (2004) aunque estos no tengan, hasta el moinento mayor circulación ni aclaren gran cosa el problema.

A pesar de las deficiencias ya criticadas por varios autores, nadie se ha detenido en la validez del método usado, el cual nos parece el más adecuado: se puede señalar que se inicia con la definición del tiempo y el espacio, el contexto de las figuras; pasando por ver las combinaciones a diversos niveles de las figuras para finalizar con la interpretación de las figuras. Nosotros hacemos de estos planteamientos bandera y en base de ellos planteamos un método adecuado según nuestro juzgar para lograr el "desciframiento".

Para Rowe el arte Chavín es representativo, pero está oscurecido por las numerosas convenciones que hacen que la representación no sea directa sino figurada o metafórica. Define convenciones como la simetría, la repetición, el módulo de anchura y la reducción de motivos a líneas sencillas; pero, estas convenciones deben ser entendidas en el contexto de ser aplicadas en soportes físicos planos o tratados como si lo fueran, dado que fiiera de las cabeza:; clavas de Chavín u otras esculturas en barro y morteros de piedra el soporte favorito ha sido la superficie plana.

La convención de simetría (**Gráfico 3**) no es total en el arte Chavín, parece ser que lo que se busca es el equilibrio, pueden existir pequeñas diferencias entre cada lado de una representación lo cual no quita tampoco que haya figuras con sus dos lados exactamente iguales. En resumen *"Parece que la cosa importante es el equilibrio del dibujo"* (Rowe, 1972: 258).

La repetición (Gráfico 4) es otra de las convenciones definidas: se trata de repetir detalles o incluso figuras completas, de acuerdo a lo permita el espacio, pueden haber pequeñas variaciones pero a veces estas repeticiones se dan por pares como en el caso de la Portada Negra y Blanca. Se señala que las repeticiones aumentan en las fases más tardías llegando al extremo de no respetar las necesidades de la representación Al parecer con la repetición también se buscó dar *"cierto ritmo"* a las figuras.

Rowe usa el término *"módulo de anchura"* (**Gráfico 5**), propuesto por Lawrence Dawson para denominar a una convención del arte Chavín común a otros estilos. Según esto *"un dibujo se compone de una serie de cintas de anchura aproximadamene igual, y los rasgos naturales yue no tienen carácter lineal, tales como los ojos y las narices, se acomodan también al armazón modular"* (Ibíd.). En las fases tempranas del arte Chavín se conibinan diversos módulos dando variedad al diseño, pero, con el pasar del tiempo, en las fases tardías el armazón se vuelve más rígido y el ancho de las cintas varía menos.

La última convención sostiene que los motivos se reducen a líneas rectas, curvas sencillas y volutas (Gráfico 6). Diversas partes del cuerpo de animales representados sufren este proceso, así tenemos que las marcas del pelaje de los jaguares se transforman en cruces, el pelo y las plumas se transforman en volutas y los ojos en círculos, óvalos, rectángulos u forinas de lente.

Rowe plantea una comparación entre el arte Chavín y los Kennings de la poesía Nórdica, ya que estos se adecuan a lo que el llama *"comparación por substitución"* **(Gráfico 7)**, pone de ejemplo que si decirnos que una mujer tiene el cabello como serpientes se hace una comparación directa, si decimos cabello serpentino es una metáfora pero si decimos nido de serpientes sin mencionar cabello es una comparación por substitución similar a las intrincadas convenciones de la poesía nórdica. Pero veamos, hay una comparación por substitución, que es otra manera de decir que sustituyo una cosa por otra, lo cual es la definición de signo dada por Umberto Eco (Eco, 2000: 34), por tanto queremos enmarcar esto, Rowe, aunque sin decirlo directamente, señala que la esencia del problema del Arte Chavín está en la interpretación de los signos que se encuentran en él, ya que al final todos vienen a ser signos.

El uso que los Kennings tendrían en el arte Chavín serían los mismos que tuvieron en la poesía nórdica: oscurecer el significado. Los kennings más tempranos son posibles de ser entendidos cuando aún no son tan complejos como va a ocurrir en las fases tardías; también hay otros cuyo nivel de complejidad quizá aluda a cuentos de la tradición literaria de Chavin que se haya perdida y no es posible de acceder al significado de manera fácil.

Pasaremos a enumerar brevemente los kennings que Rowe cree identificar en el arte Chavín:

Kenning: Apéndice saliente del cuerpo – lengua. **(Gráfico 8)** *"Un apéndice saliente del cuerpo puede compararse a una lengua, y por consiguiente representarse saliendo de la boca de una cara adicional que se inserta en el cuerpo con esto finalidad"* (Rowe, *1.972:*261). Esto se aplica a cola y pies de felinos, piernas y pies de humanos, y, R cola, alas y pies de aves. Como la lengua extendida tapa la mandíbula, la

mayoría de estas cabezas son agnáticas. Como esta "lengua" se le puede ver también como un cuello, algunas veces llevan al final una pequeña cabeza como ocurre con las colas de feliiios

Kenning: Apéndice corporal pequeño – Serpiente. **(Gráfico 9)** *"Los apéndices corporales más pequeños se comparan generalmente a culebras, y estas culebras, en las fases más tempranas, salen directamente del cuerpo o nacen de una anillo simple".* (Ibíd.) Esto se aplica al pelo, orejas y el bigote de los felinos; en el caso de las aves es el plumón de alas, cabeza y las plumas individuales; en algunas cabezas clavas que representarían seres humanos se figura como serpientes el cabello y las arrugas largas.

Kenning: Cinta de boca continua – línea estructural del ciierpo **(Gráfico 10)**. Son *"bocas sumamente alargadas"* que señalan las principales líneas estructurales del cuerpo. En las fases tempranas se limitan al eje principal del cuerpo como es la columna vertebral, pero luego se usa también para señalar el eje de las alas y la cola de las aves, y, se les aumenta ull ojo y una nariz. *"La cinta de boca continua parece haber significado una comparación entre la estructura fuerte pero flexible de una cadena de huesos y las filas de dientes en las mandíbulas"* (Ibíd.: *262).*

Kenning: Roca de felino gruñendo – boca **(Gráfico 11).** Este es para Rowe uno de los kennings más importantes, no sólo le va a asignar su contesto sintagmático, sino que va a proponer un significado más claro. Repasemos en detalle que es para Rowe una boca de felino y porque lo es:

> "La forma de expresión figurada más común en el arte de Chavín es la representación de la boca de casi cualquier tipo de ser como la boca de un felino gruñendo, con los dientes visibles y con colmillos largos y puntiagudos sobrepasaiiclo los labios. El felino que los artistas tuvieron en su menre fue probablemente el jaguar, un animal legendario en toda la América tropical por su valor y fuerza, porque la mayoría de las figuras felínicas completas que aparecen

en el arte de Chavín tienen las marcas en el pelaje que son características del jaguar" (Ibíd.)

Aparece no sólo en su contexto natural de una cabeza de felino sino también en cabezas humanas, de serpientes y en la de aves adosándoseles de manera curiosa el pico como una especie de máscara Aparecen en las caras *"que sirven para establecer los kennings de lenguas y cuellos"* (Ibíd.) y también es la cinta de boca continua. Pero, hay casos en que esto no se cumple, por ejemplo en las serpientes que reemplazan el cabello o el plumón y algunas representaciones de seres humanos, pero esta ausencin se relaciona con la ausencia de kennings, por lo cual se le vincula y se le dota del significado de servir para diferenciar, de acuerdo a su presencia o ausencia, a los seres divinos de los seres del mundo natural. *"Es posible que el uso de kennings guardaba cierta proporción respecto a la importancia sobrenatural de la figura representada."* (Ibid.:*263)*

Kenning: Cadena de caras **(Gráfico 12)**. Es un kenning que comprende el uso de numerosas caras figurativas, *"cualquier rasgo delgado y alargado, tal como un cinturón o el cuerpo de una culebra, puede compararse a una cadena de caras de perfil conectadas"* (Ibíd.) Se les puede llamar caras binarias *"cada boca tiene un ojo y una nariz en cada lado, así que la boca puede considerarse como un elemento común a dos cal-ns distintas, cada una invertida con respecto a la otra"* (Ibid.) El labio se transforma en una cinta que une a todas las bocas pasando por los perfiles de las caras. Un ejemplo claro de este kenning lo proporciona el cinturón de la Gran Imagen.

Kenning: Diente central **(Gráfico 13).** Es un diente puntiagudo en medio de la boca que *"es un puro producto de la imaginación que no puede basarse en ninguna observación de la Naturaleza; representa simplemente el triunfo de las ideas de simetría*

Chavín" (Ibíd.) Aparece en la fase AB en figuras frontales para estar presente en figuras de perfil en C y llegar a su máxima popularidad en D.

Quedando en lo anterior señala Rowe luego de enumerar los Kennings ubicacios por él que: *"Algún día debe ser posible escribir una especie de gramática* (subrayado es nuestro) *del arte de Chavín que ofrecería una explicación completa de las convenciones y kennings aún de los dibujos tardíos más complejos"* (Ibíd.: 264-265) *El* realizas esa gramática avizorada por él depende de seguir las pautas dejadas convenientemente desarrollada.

Siendo para Rowe el arte Chavin netamente representativo es fácil para él definir que es lo que se representa, el repertorio se reduce a águilas y halcones, felinos, serpientes, peces en posición secundaria, muy escasamente pumas, monos, murciélagos y vizcachas (Ibíd.: 265 – 266) llama la atención que no se representen animales cuya carne servía de alimento como guanacos, cuyes y venados. Existen elementos abstractos que se hacen más populares en las fases tardías como cordones decorativos y figuras en forma de letra "S". El arte Chavín representa una sola figura, pudiendo existir algunas secundarias que se inscriben en el módulo de simetría, ocasionando que la composición no implique *"un significado narrativo de actividad"* (Ibíd.: 265)

Las esculturas que representan animales no eran objeto de culto sino. de decoración arquitectónica *"las águilas y los jaguares que aparecen en las cornisas han podido representar unos seres sobrenaturales que servían a los dioses, pero evidentemente no han sido dioses ellos mismos"* (Ibíd.: 266) Lo representado en Obelisco Tello sería el único animal que habría sido objeto de culto o por lo menos una figura mitológica importante, pero los detalles de lo que piensa Rowe acerca del Obelisco lo veremos más adelante.

"Es un arte religioso, pero al mismo tiempo altamente intelectual, ejecutado para personas dispuestas a recibir un estímulo mental además de una excitación de las emociones. Para nosotros que nos acercamos al arte de Chavín sin conocer el idioma, las ideas religiosas, o la mitología de los hombres que lo ejecutaron *el problema de comprender lo que querían decir puede con justicia compararse con el de descifrar una escritura desconocida*" (Ibid.: 271- 272) (el subrayado es nuestro)

Conocer el idioma, es posible mediante la glotocronología y comparando estructuras de sistemas de comunicación y de lenguas; las ideas religiosas las podemos inferir de acuerdo a los contextos arqueológicos, comparaciones etnohistóricas y etnográficas; y, la mitología puede haber sobrevivido al menos en su estructura. El camino para entender adecuadamente el arte Chavín es viable.

I.2.1.1.4 El arte Chavín para Luis Lumbreras

Para Luis Lumbreras el arte Chavín cumplió un papel represor: *"Las piedras de Chavín fueron los fieles instrumentos represivos de esta nueva gestación; con ellas los sacerdotes vieron asegurado su poder, y, en consecuencia, su subsistencia. Las piedras fueron los celosos guardianes del estado incipiente."* (Lumbreras, 1977: 78)[3] La lenta pero definitiva separación de un segmento de gente especializada en distintas actividades (religión, técnicas hidráulicas, astronomía, etc.) traería consigo la necesidad de perpetuación y justificación de ese status alcanzado y esto se lograría mediante la "inveiición" de feroces divinidades como la representada en el "lanzón" que sena uno de los numerosos dioses que tenían como misión atemorizar, infundir temor, por ello están llenos de garras, colmillos, todo lo que puede Iierir o matar, senan la imagen de *"demonios represivos"* que eran *"dueños de todos los poderes y acreedores de todos los*

[3] Aunque hasta el momento no se tiene suficiente evidencia para hablar de estado en Chavín, como el mismo Lumbreras ha mencionado en conferencias y de acuerdo a comunicaciones personales con ei autor.

hombres y sir trabajo" (Lumbreras, *1977:* 81) de esta manera se habría establecido la teocracia. Lumbreras enfoca la religión Chavin como politeísta, ya que cada fuerza de la naturaleza sería considerada como un dios. Se ve en los dioses de Chavín a seres feroces y terribles, por ejemplo el Lanzón seria *"la terrible imagen de un dios humanizado, que ávido de sangre muestra las fauces con filudos colmillos curvos"* (Ibíd. 63) y el teriiplo de Chavín es compasado con *"un mausoleo lleno de fantasmas feroces"* (Ibíd.) Para la producción de este *"olimpo tangible de dioses severos"* se habría dado una alianza entre los sacerdotes y los artesanos, dando inicio a la teocracia. No es quizá el lugar ni el motivo del estudio pero es interesante preguntarnos ¿no es acaso un resultado de nuestra manera presente de ver las cosas pensar que esas figuras eran terroríficas?

Esta visión un tanto sesgada acerca de las representaciones Chavín va a variar posteriormente, en los trabajos de 1993 y el CD Chavín producido por la Fundación Telefónica (2001) pues se va a pensar más en las funciones prácticas de las litoesculturas, por ejemplo, el Obelisco es visto como una especie de nomon para señalar con su sombra solsticios y equinoccios dentro de la Plaza Circular Hundida, pero, esto será visto en detalle en lo que respecta a la definición del lugar donde esta esculiura estiivo ubicada originalmente. En el Informe sobre la excavación de la galena de las ofrendas (1993) se expone una interesante manera de enfocar las figuras Chavín: se les interpreta como un texto susceptible de ser leído, es el caso de la cerámica de estilo "Dragoniano" que estaría, en opinión de este autor, representando un mito cuyos personajes son dragones que procrean otros, se atacan y persiguen; además se intenta hallar signos que aludan a género y jerarquía. Esto es un paso adelante en la interpretación de la llamada iconografía Chavín.

I.2.1.1.5 El arte Chavín para Cristóbal Campana

Desde un marco teórico estructuralista Cristóbal Campana (1995a, 1995b) pretende hallar la razón de ser del arte Chavín. Para él es un conjunto de representaciones que giran en torno a tres temas los cuales son: el origen, representado por el Obelisco Tello; la ferocidad, representado por el Dintel de los jaguares y el tema de la Divinidad representado por el Lanzón, la Estela Raymondi y otras figuras de la sociedad Cupisnique. La gran variedad de maneras de representar ciertos rasgos anatómicos no sería otra cosa que modificaciones del significado de estas y las mezclas y combinaciones responderían a variaciones en el significado pero, siempre girando en torno a una divinidad felínica que reparte sus características a otros seres, "sacralizándolos". Pone énfasis particular al tema de la Divinidad, señala que existió una divinidad antropomorfa en el formativo y que el resto de representaciones no son dioses (Campana, 1995a), apoyándose en escritos de extirpadores de idolatrías del siglo XVII identifica al Lanzón, la estela Rayrnondi entre otros como el dios Wari (algo sugerido por Tello en 1923) que tendría como características tener en su cabeza una boca que da origen a cuatro serpientes (a veces son ocho) y que también tiene como característica tener "olas" vinculándolo por ello al mar y la costa, siendo por ello este su origen y no selvático como señalara Tello En su libro "Arte Chavín" (Campana, 1995a) intenta dar una explicación general al Arte de las sociedades del Formativo sin, a nuestro parecer, lograrlo, una vez más no hay sustento real para hablar de divinidades, se extrapola bajo el argumento de la continuidad cultural, divinidades del siglo XVII con las del siglo V o VI antes de Cristo. No hay una sistematización adecuada de los signos y estos son interpretados alegremente, para muestra: *"los ojos significarían talvez la presencia, poder y sabiduría"* (Campana, 1995: 73) o *"en la boca felínica confluyen las nociones*

de la vida y la muerte en el drama cotidiano de la lucha por la existencia" (Campana, 1995: 66)

Su interesante manejo de categorías contrasta con sus desordenadas interpretaciones.

Makowski en su prólogo al libro de Anne Marie Hocquenguem nos dice respecto al método filológico:

> "El enfoque mas antiguo, el filológico, se origina en la arqueología clásica a fines del siglo XVII. Tuvo como objetivo encontrar los nexos entre el legado literario y el legado material para poder ilustrar los textos con los objetos de la cultura material, y así entender mejor los términos relacionados con la vida diaria y el culto
>
> La hipótesis formulada a partir del estudio filológico, era considerada como comprobada automáticamente si la descripción en el texto y la imagen concordaban, incluso en el caso de un distanciamiento considerable en el tiempo y en el espacio entre ambas fuentes" (Hocquenguem, 1989: 11)

En este parágrafo queremos realizar una critica al enfoque filológico realizado por Cristóbal Campana entre las crónicas del siglo XVII y las figuras Chavin teniendo como base las críticas a este enfoque realizadas por Makowski citado líneas arriba.

Para empezar se está contrastando figuras grabadas en los siglos VIII u VII antes de nuestra era con relatos del siglo XVII d.n.e., el contesto en que unas fueron grabadas era el de un centro religioso de primer nivel al cual llegaban peregrinos a realizar ofrendas desde lejanos lugares –como lo evidencian los hallazgos de la galería de las ofrendas-, además de esto existió un nivel de organización de la fuerza productiva que permitió construir semejante templo y realizar los innumerables grabados en piedra, esto nos habla de gran complejidad social. Mientras el contexto del que son producto las crónicas, relatos o probanzas judiciales del siglo XVII d.n.e. es el de pueblos de la zona bajo un régimen colonial de una potencia europea que es España, quien ha impuesto una

nueva organización política y religiosa donde cualquier manifestación de la religión andina era considerada obra del demonio y debía ser castigada ejemplarmente, en ese tiempo el templo de Chavín se encontraba en ruinas y sus esculturas estaban desperdigadas en los alrededores. Sin embargo, esto no descarta que dada la cercanía de las ruinas del templo conserven tradiciones y recuerdos inuy deformados acerca de él, pero, en lo principal muchas de estos relatos pueden ser simples reelaboraciones del pueblo para explicarse el porqué de la presencia de esas cosas de las que quizá no quedaba mas que un vago recuerdo de su pasada importancia, es decir, no se trata de tradiciones conservadas a lo largo de siglos que nos puedan remitir hasta ios tiempos del funcionamiento de! templo, sino, explicaciones o mitos nacidos de la misma presencia de esas cosas allí, incluso pueden haberse inventado dioses basándose en los restos del templo. Esto es algo que se puede comparar con los relatos que hablan de Tiwanaku como el lugar donde una divinidad hizo muchas esculturas como modelo de la gente que pensaba crear (Cieza, 1880; Betanzos, 1880), esto puede tratarse de una explicación tardía acerca de la presencia de los monolitos, resultaría poco adecuado señalar que son realmente modelos en piedi-a para una "creación" y decir que son resultado del mito, es decir, una recreación del mito por medios materiales resulta poco creíble al no haber mayor sustento para ello y además por el tiempo transcurrido entre el recojo de la versión por Juan de Betanzos y la construcción y tallado de los monolitos, aparte de la diferencia de contextos sociales y el prejuicio probable del autor de la crónica.

Para Tello (1923) es la divinidad suprema Wiraqocha la representada en Chavín en las principales imágenes mientras que el dios Wan estaría representado en el Obelisco Tello. Para Rowe (Rowe, 1973) se trataba de dos divinidades, el dios sonriente y el dios de las varas.

Para Cristóbal Campana (Campana, 1995) todo lo representado es alguna manifestación del dios Wari, recoge la idea de Tello de relacionar esta divinidad a Chavín pero no lo ve en el Obelisco, que mas bien para el representaría un mitc de origen, sino en el Lanzón, en la Estela Raymondi y otras figuras de diversos contextos, tiempos y espacios.

Sus argumentos sor? los siguientes:

En las crónicas del siglo XVII se señala la existencia de una divinidad de nombre Wari que tiene las siguientes características:

Se manifiesta bajo la forma de hombre, ciilebra, aire rápido y como enfermedad, su templo es Chavín y otros adoratorios, habita en los manantiales, recibe corno ofrenda maíz negro y coca masticada, es el criador soberano de todo además de tener poderes curativos y enseñar a curar sacando las culebras del cuerpo. Esta divinidad habría venido con gente proveniente de otro lugar, ordena las tierras preparándolas para ser sembradas y su pakarina o lugar de origen sería el mar.

Esto explicaría para Campana la presencia de elementos marinos en Chavín, la respuesta es que fue obra de gente venida del mar, las volutas serían indicadores de las olas del mar del cual proviene la. divinidad, las serpientes a su vez lo serían de su capacidad para transformarse en ellas así como para sacarlas de los cuerpos enfermos y los diversos caracteres con los que aparece investido serían rasgos que aluden a su capacidad de transformación.

El rasgo distintivo de la divinidad sería la presencia de cuatro serpientes saliendo de una boca (en algunos casos son 16), este rasgo es ubicado en figuras de diversas culturas ya que se señala que el análisis es iconográfico y no estilístico, sin embargo, ello más recuerda un enfoque tipológico. Con este rasgo el dios Wari aparece por todos

lados. Además, trastocando el eje de simetría del arte Chavín se señala como una característica de la divinidad que su rostro se desdoble en uno masculino y otro femenino, el rostro masculino seria el fiel-o relacionado a la muerte y el femenino el sonriente relacionado a la alegría. el sustento de esto se encontraría en las versiones de Domingo Rimachín sobre el dios Wari como una waka de dos caras.

Para finalizar lo referido al uso de la fuente etnohistórica y etnográfica citaremos un interesante, exagerado e indemostrable juego lingüístico realizado por Campana:

> "En su narración de La Vega Y Bazán remarca la curación en manantiales, "sacando gusanos", haciendo "baños" e invocando al dios HUARI. Esta narración nos recordaría, cómo aún hoy, en varios sitios donde hay manantiales *se* sigue con estas prácticas curativas, siendo el caso más notable el de las GUARingas. Allí, se invoca a GUARI, quien aparece en fonna de JAGUAR y para "verlo", hay que beber GUAR GUAR, extraído del floripondio, cuyas flores y frutos parecen estar representados en una de las manos del personaje niitico del "Obelisco Tello" (Campana 1995: 45)

Las reminiscencias de la palabra Guari en el chamanismo actual puede perfectamente responder a una tradición reciente originada en tiempos de la colonia, pero de allí a pretender hallar relación entre Guari y jaguar es algo exagerado, tanto como pretender que esto puede servir para entender la religión Chavín, además el autor de estos razonamientos es Tello (1923: 1S7)

El general hemos podido ver como aparte de no realizar iin análisis hermenéutico de las fuentes documentales la evidencia material es forzada mediante observaciones de litoesculturas de cabeza (en el caso de la Estela Raymondi), se escoge un inarco descriptivo amplio sacado de diversas crónicas o relatos tardíos para encajarlo con el repertorio sígnico Chavín sin tener mayor sustento, se deja de lado con-ipletamente los contextos en los que aparecen las figuras usadas en el estudio así como el cuidado en las interpretaciones

Este trabajo de Campana nos parece iin buen ejemplo de cómo el exagerado uso de fuentes documentales puede hacer hablar a las figuras cosas fuera de su realidad, esto no quiere decir que el uso de fuentes documentales deba descartarse sino, que debe extremarse el cuidado al manejarla, pueden guardar información interesante referentes a estructuras religiosas o reciiei-dos respecto al uso y función de diversos sitios pero deben ser despojadas de su ropaje colonial y de algunas de sus formas que responden a la diferencia entre los contextos sociales donde se originan y a los que hace referencia.

Sin embargo, queremos resaltar algunas de las observaciones realizadas por Campana en esa misma publicación que nos parecen interesantes, primero veamos respecto a la correspondencia entre forma y significado:

> "Existen dos elementos persistentes, que tienen el valor semántico más importante: la boca y los ojos. Ya anteriormente hicimos notar como estos se convierten en la *clave de un vocabulario gráfico*, cuya expresión en el arte es evidente. En torno a estos se conjugan metáforas, alegorías y símbolos, y, como temas diferenciados, es decir, siempre existirá una analogía entre la forma representada y el significado que se le adscribe y así subsisten, tanto como significado, como en su forma análoga (...) nosotros siempre aludiremos a la forma (boca, ojos, parras) y no a su valor semántico,." (Campana, 1995: 113)

Nos resulta importante remarcar que se considere a dos elementos inuy recurrentes en las figuras Chavín como parte de un "Vocabulario gráfico" y se haga mención a la relación que deben guardar la forina y el significado en el signo, es una lástima que este tenia no sea desarrollado y las interpretaciones respecto al significado sean tan subjetivas como líneas arriba mencionamos.

Por otra parte Campana nos señala que ha realizado tablas estadísticas para tratar de entender estas figuras, lamentablemente los resultados son demasiado simples y no se menciona el método usado para obtener que

"Al hacer el análisis estadístico de la iteración y combinación de los elementos significantes, como si fiiesen grafemas, hemos advertido que las cantidades son muy disímiles, lo cual nos permite deducir que según la carga iterativa predominante se define un tema" (Campana, 1995: 93)

Creemos que la falta de una adecuada organización de los signos como grafemas y en sus debidas categorías jerarquizadas es lo que lleva a Campana a obtener el resultado de sólo tres temas recurrentes en el arte Chavín que serían en su opinión la ferocidad, el origen y la divinidad.

El arte Chavín no es lineal, es inuy distinto que la mayoría de sistemas de escritura conocidos y arte Mesoamericano, por ejemplo, es aquí que Campana plantea existe una siinultaneiclad en estos "conjuntos de elementos significantes":

"El problema para nosotros, es que existen conjuntos de elementos significantes, sin el orden 'lineal' al que estamos acostumbrados a leer, pues los pueblos no alfabetos, tienen formas de 'simultaneidad' consiste en la oposición iterativa, de significados a la par y no necesariamente unos después de otros como sucede con el orden lineal en nuestras lecturas alfabéticas..." (Campana, 1995: 93-94)

Todo esto tiene un trasfondo para nosotros es la existencia de una gramática como la avizorada por Rowe (1972: 264-265), Campana lo entiende como una "estructura" y recurre a Herbert Stevens para respaldar su propuesta:

"En este sentido, Herbert – Stevens, definió correctamente la intencion de los artistas chavines, como la de producir 'operaciones gráficas' que estarían conformadas por 'une structure organique segmentee dans ses éléments un repertoré analogique et un sisteme réference abstrait' (1972 p. 127). Esto es importante, porque asume que existió un 'sistema' para ordenar los elementos significantes, logrando así, una 'estructura' de símbolos" (Campana, 1995a: 30)

Lamentablemente, Canipana deja de lado uno de los aspectos más interesantes tnencionados por Herbert – Stevens que es lo referido a la existencia de un sistema de referentes abstractos basados en un repertorio analógico (traducción nuestra). No se trata

de una simple estructura deducible, es mis que ello, se trata de una gramática de signos que funciona como una escritura, Canipaiia iio se percata de ello

Al igual que Rowe plantea convenciones para el arte Chavín, Campana plantea "principios técnicos": *"estos 'principios' son deducidos por la observación empírica nuestra y serían: anamorfosis, anastomosis, modulación y la dualidad"* (Ibíd.)

Principio Técnico de Anatropía **(Gráfico 14):** Campana toma esta idea de Alberto Res Gonzáles:

> "Se trata de imágenes en las que a pesar de la representación aparente de un solo sujeto o de una figura única ésta posee, en realidad, un contenido doble. Es decir, que se trata de dos imágenes en una, según jueguen sus elementos constitutivos de acuerdo con la dirección en que se mire. La segunda imagen sólo se hace visible según el ángulo de observación de la pieza" (Rex Gonzáles, 1979: 16)

Para Campana este principio técnico se manifiesta cuando se tienen figuras formadas por dos rostros opuestos o divergentes que podrían ser de uno u otro seso de acuerdo al ángulo de! cual se les mire. Esta propuesta es respaldada por la aparente presencia de dos rostros en le estela Raymondi, pero para ello, hay que mirar la litoescultura de cabeza, ¿la escultura era cambiada de posición? ¿El observador se paraba de cabeza para realiza: la observación del segundo rostro? La anatropía se presta para interpretaciones libres y exageradas, es demasiado subjetivismo y la observación de esto carece de lógica y resulta poco práctica.

Principio Técnico Anastomosis **(Gráfico 15):** Campana lo define de la siguiente manera *"Asimismo, cuando unieron elementos o formas anatómicas con otras del mismo ser, sin corresponder a su organización natural o, poner ojos en las alas de la falcónida o, un rostro en el lomo del felino, se está haciendo anastomosis"*. (Campana, 1995a: 81) Esto sería válido partiendo del presupuesto que se está graficando monstruos

fabulosos, pero esto no es así, la propuesta de Rowe de los kenning que oscurecen el significado tiene más coherencia que un principio que sólo nos dice que partes anatómicas ajenas se colocan en lugares que no le pertenecen sin explicar nada.

Principio Técnico Modulación **(Gráfico** 16): Se explica de manera sencilla como la unión de elementos significantes para producir conjuntos que pueden tener *"mucha información"*. El caso típico es el de las dos cabezas de perfil que se unen para formar un rostro frontal.

Principio Técnico Dualidad: este principio también es tomado de Gonzáles (1974), se trata de representar diversas imágenes de diferente forma y motivo, de acuerdo a los intereses de lo que se quiere representar.

I.2.1.1.6 El arte Chavín según Cristóbal Makowski

No ahondaremos mucho en las ideas de este autor en este apartado pues en su mayoría se sustentan en el análisis del Obelisco Tello, lo cual se verá en detalle posteriormente. Pero en general, se ubican cuatro pares de dioses que serían el "Genio alado", el "Guardián del Axis Mundi", el "Contorsionista del tocado radiante" y el "Ser Fundamento del Axis Mundi"; los dos primeras ubicados en la parte de arriba del Obelisco Tello y los dos últimos en la parte inferior; estos últimos estarían representados también en el Lanzón. En el Templo Viejo se estaría rindiendo culto a la Gran Imagen o Lanzón que sería la unificación en una sola imagen del Contorsionista del Tocado Radiante y el Ser Fuiidamento del Axis Mundi, el vínculo es la presencia de sogas y un tocado de penachos. En Templo Nuevo se estaría adorando a una pareja de dioses de los cielos representados en los personajes de la portada de las falcónidas que a su vez estarían representados en el Obelisco Tello por medio de los Genios Alados. Lo

expuesto por Makowski (2000) remarca la utilización de la metodología de la Historia del Arte en el objetivo de entender la religión andina a través de las figuras transformándolas en una fuente autónoma

> "... la rica iconografia del templo al borde del río Mosna raras veces fue considerada como una fuente autónoma de información, capaz de revelar aspectos importantes sobre el conjunto de creencias religiosas, particularmente las que conciernen a la imagen de la divinidad y del cosmos animado" (Makowski, 2000: 71)

Se pretende mediante esto que las figuras se transformen en una fuente autónoma de información, independizándolas de su contexto arqueológico, pero siempre y cuando sean analizadas con metodología de historia del arte. Supuestamente los argumentos de Tello (1923) estarían desfasados pues no trabajó con la metodología Panofskiana "... *las tesis de Tello sobre la universalidad del culto a la deidad felínica (Tello 1923, 1929). Las serias propuestas de Panofski han dejado estas aproximaciones sin sustento metodológico.*" (Ibíd. XXII).

Este autor no presenta propuesta clasificatoria de representaciones ni de soporte físicos pues su objetivo es entender la religión por medio sólo de las figuras. Se rechazan las propuestas de arqueólogos e historiadores que habrían

> "usado la iconografía de modo directo y poco crítico como ilustración de sus hipótesis. Estas fueron concebidas a través de los textos coloniales y Je la literatura oral indígena, confrontados con la imagen prehispánica sin otro fundamento que la constatación de ciertas coincidencias formales" (Ibíd.)

Encerrado en sus presupuestos de su formación como historiador del arte, este autor nos justifica su *"moderado optimismo"* en que el arte andino no se parece al europeo (¡)

"ninguna de ellas (las iconografías andinas) posee realmente una estructura teniática comparable con la que subyace en las obras del arte clásico o del arte cristiano (...) La cerrada unidad temática y la constancia de determinados atributos de personajes se desprenden (...) de la estrecha relación entre el repertorio de motivos y el repertorio de temas de la tradición literaria (...) En los andes, en cambio, la iconografía sustituye a la escritura y es el único medio material de transmisión de la tradición oral" (Ibíd. XXIII)

Nos preguntanios, si es notoria la diferencia entre el arte occidental y el andino, ¿por qué aplicar la metodología del estudio del arte europeo y cristiano a lo andino? Si además se señala que la "Iconografía" "sustituye" a la escritura, ¿por qué no se le trata como tal? Si el autor llega a darse cuenta que

"En lugar de escenas – temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributo:; se componeri, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, Vg. Caras y bocas multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de iina compleja red de relaciones metonímicas. Una vez' entendida la composición, la descripción analítica permite aproximarse de manera objetiva a variados aspectos de las criaturas mitológicas" (Ibíd.)

Si está tan clara la manera como funciona el arte andino en su papel de transmisor de comunicación, ¿porqué analizarlo como arte y no como media de comunicación? Se reduce la probable complejidad de un sistema de relaciones metonímicas que informarían acerca de jerarquía, poderes, rangos de acción. etc a sólo una "composición" que sólo requiere de una adecusda descripción para aproximarse de manera objetiva a las llamadas "criaturas mitológicas". Mientras se analice las figuras como arte el resultado será siempre este, no hay base etnohistórica, etnográfica ni arqueológica para la mayoría de presupuestos sobre el arte Chavín de Makowski, sólo menciones aisladas de los mitos de Viracocha, cuyo uso él mismo critica:

"En resumen, las evidencias iconográficas analizadas aquí sugieren que los peregrinos reunidos en el templo de Chavín de Huántar rendían culto a dioses de un universo dual, que se manifestaban eii la tierra bajo las apariencias del águila crestada y del halcón, por un lado, y la de dos lagartos, cocodrilos o caimanes, por el otro. El segundo de estos dioses, residente bajo la tierra en el templo viejo, mostraba su cara verdadera sólo a los sacerdotes y a sus eventuales víctimas de sacrificio, y era la de un ser humano con rasgos de felino, o murciélago cori el pelo transformado en serpientes monstruosas. La imagen del dios de arriba, residente en el templo nuevo, no se ha conservado, pero los relieves de sus dos mensajeros alados en la tierra, el halcón y el águila antropomorfos, sugieren que poseía una naturaleza dual y el cuerpo del ave. No deja de sorprender la coniplejidad de este conjunto de creencias y varias similitudes con algunos principios centrales de la cosmovisión incaica. Los mensajeros desdoblados de un Wiracocha que 'animan' a las dos mitades del mundo, la sierra y los llanos, de este Wiracocha que permanece oculto en las entrañas de la tierra o al fondo del lago Titicaca, y es llamado fundamento y eje del mundo, aparecen en las páginas escritas por los cronistas interesados en las creencias cusqueñas (...)" (Ibíd.)

Resume así este autor sus ideas acerca de la religión Chavín, desprendido todo esto sólo del análisis de las figuras, ya que, según su parecer, estas son una fuente independiente de información. En lo referente a metodología veremos más acerca de esto

I.2.1.1.7 El arte Chavín según José Alcina Franch

Para este autor el arte Chavín puede ser estudiado desde la semiología, entendida esta como *"ciencia que estudia los sistemas de signos no lingüísticos"* (Alcina Franch, 1982: 237) Sigue a Pierre Guiraud (1972) y asume las ideas de Rowe (1972) quien, de acuerdo a Alcina Franch, realiza una *"interpretación lingüística del al-te"* y además estaría

"marcando una pauta enormemente enriquecedora y de extraordinarias perspectivas para el estudio de cualquier tipo de arte, pero en especial aquellas que han formalizado mas su expresión, haciéndola más y más compleja a fuerza de elaboraciones internas de sus propios símbolos primarios." (Ibíd. 244)

Tras hacer un recuento de los planteamientos de Rowe de los Kennings y las convenciones con sus respectivos ejemplos, Alcina Franch retoma la idea de Rowe de escribir una gramática Chavín

> "A partir de esta sugerencia de Rowe es posible que algún día se escriba una gramática del arte Chavín, pero aún mas, teniendo en cuenta que el sistema utilizado en Chavín se transforma en un sistema andino, yo diría que estos prin ipios pueden valer para analizar casi todas las artes concretas de los andes, en la costa y en la sierra, como el sistema Nazca o el Huari y el Tiahuanaco, e incluso el Inca y, porque no, también cuaiquier otro tipo de artes en las que el sistema de comparaciones de sustitiición o kennings sea uno de los utilizados." (Ibíd. 249)

Alcina Franch avizora un sistema general para el entendimiento del arte andino que tendría su base en el de Chavín, una vez conocida la gramática de este. Sin embargo, hemos de recalcar- que la visión de este autor, a pesar de reniarcar la importancia del enfoque lingüístico y semiológico entiende las figuras como arte y no las ve como un sistema de comunicación; pero, igual toma en consideración que la semiología puede brindar más aportes para el entendimiento de este arte.

1.2.1.1.8 El arte Chavín según Federico Kauffmann

Son numerosos los planteamientos que Federico Kauffmann ha tenido acerca del Arte Chavín, en las múltiples ediciones de su Manual de arqueología Peruana (en algunos casos varia el titulo, pero las modificaciones de fondo son pocas); no es nuestra intención realizar un recuento del desarrollo de sus ideas, más bien, usaremos los iiltimos escritos de Kauffmann (1993, 2002) donde se toca la idea general del arte Chavín así como la metodología usada; para tener un acercamiento a las ideas que este autor maneja en la actualidad.

Para este autor las piedras grabadas de Chavín *"grafican figuras mágico religiosas"* (Kauffmann, 1993: 53) además *"eran, en su totalidad, parte integrante de la arquitectura; con sólo la excepción de El Lanzón, del Obelisco Tello y de talvez uno o dos monolitos más que eran para ser.admirados a la redonda"* (Ibíd.)

Kauffmann plantean que la complejidad de las representaciones Chavín tienen como objetivo *"que el espectador se sienta confundido e impotente en su deseo de descifrar a satisfacción la enmarañada composición que contempla. Los artistas tenían, probablemente como consigna el crear aquel enredo visual"* (Ibíd. 57) Se está planteando que se crea un arte que no debe ser eiitendido, no queda claro si psra este autor existiría una elite que si lo entendería, pero esto no se dice, un arte que se crea para no ser entendido ¿a quién es dirigido?

El principio de! anatropismo también es asumido por Kauffmann (sin mencionar a Alberto Rex Gonzáles) sostiene que se usó este principic y variantes del misnio y nuevamente el objetivo es dificultar o eliminar la comunicación: *"El anatropismo fue la parecer inventado para suscitar confusión en el espectador"* (Ibíd.) La manera como funciona el anatropismo es explicada de manera sencilla: *"Consiste básicamente en juntar dos figuras gemelas, que al ser juxtapuestas* (sic) *generan una tercera. Por ejemplo cuando se juntan dos cabezas presentadas de perfil, que reunidas terminan por engendrar una cara vista de frente."* (Ibíd.) Compárese lo anterior con la idea del kenning de Rowe, vista páginas atrás, donde si bien se oscurece lo representado no se trata de evitar la realización del proceso de comunicación como se tiene implícito en Kauffmann; y más bien, se plantean "reglas" o convenciones según las cuales el significado oscuro se aclara.

Lo referido a la metodología de Kauffmann para entender el arte Chavín y sus criticas a otras maneras de intentar de hacerlo lo veremos en lo referente a metodología, pero queremos señalar que crea una manera de analizar las figuras llamada *"comparaciones iconográficas cruzadas"* (Ibid. 59)

El trabajo del 2002 es apenas una versión algo más ordenada de lo planteado en 1993, en general, no sólo en estos textos sino en todo lo producido por Kauffmann se trasluce la idea de ver en la mayor cantidad de figuras Chavín aves, los colmillos centrales son interpretados como picos, las garras son siempre de aves, cualquier rasgo en la espalda se trata de alas; fuera de esto todo se trata de enmarcar en su propuesta de los "Dioses del sustento", en la que el Obelisco Tello sería el *"Dios del agua"* o *"Demonio del Agua"* también un *"Genio del Agua"* (Ibíd. 67), lo que se refiere al Obelisco en detalle lo veremos en algunas páginas más adelwnte.

I.2.1.1.9 El arte Chavín según Rainier Tom Zuidema

Para este parágrafo asumiremos los escritos de Zuidema de 1992, donde el objetivo es demostrar una unidad en los modelos de organización de diversas culturas andinas, a través del estudio de las estructuras subyacentes en diversos soportes ficicos de figuras o "iconografías" como el lo llama. Analiza el modelo Tnca que para el está mejor representado en el dibujo de Pérez Bocanegra, a través del análisis de este gráfico se infiere un sistema genealógico para el mundo andino que se ve afirmado con información aportada por Felipe Guamán Ponla de Avala.

El modelo en la época Inca seria básicamente lo siguiente: de un matrimonio descienden dos líneas, una materna y una paterna, teniendo los hijos derecho al nombre del padre y las hijas al de la madre, pero, no sólo ello, también derecho a la herencia,

este modelo se practicó hasta el siglo XVIII y aparentemente en los alrededores de Ayacucho hasta la actualidad. Esta parte del modelo está basada en el dibujo de Pérez Bocanegra pero se ve reforzada y complementada con el dibujo cosmológico de Don Juan de Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua, donde se tiene también la jerarquía de divinidades y la división en derecha e izquierda así como masculino y femenino.

Para ubicar el modelo en la Cultura Tiwanaku, se recurre a Portada del Sol, aquí se realiza una comparación entre las imágenes que rodean a la central y esta misma y las de la parte baja compuestas por once rostros iguales a los de la supuesta divinidad. El rostro central equivaldría a la divinidad y los otros a las figuras que se acercan a ellü; las dos cabezas de aves rapaces representarían a las dos mitades masculinas y las de peces a los linajes matrilineales. Un argumento central para esta aseveración es que las cabezas están unidas por una banda que termina en dos mitades de pirámides de la misma manera como el gráfico de Santa Cruz termina en Collcampata; obviamente la figura central sería la divinidad de la cual descienden diversos linajes.

El modelo se expresa también en Chavín. El autor analiza la Estela de Raymondi primero para pretender demostrar buscando detalles mínimos que presenta el mismo modelo que cree hallar para la cultura Inca y Tiwanaku. Las divisiones en cuatro generaciones estarían expresadas en las cuatro cabezas del aparente tocado del personaje de la estela, este a su vez representaría al ancestro en un doble aspecto: de una persona viva y una muerta; esto estaría representado por el ojo: el vivo es el que tiene la pupila hacia arriba y el que tiene la hendidura representaría un rostro muerto.

Para demostrar del todo que este modelo existe en Chavín el autor nos propone un ejemplo de los Chancas (¡) *"However, to explain this order, I Hill have to refer once more to an Inca example. This example concerns the description to the Chanca army in*

this attack on Cuzco." (Zuidema, 1992: 43) el autor analiza la organización de este ejército descrito por el cronista Betanzos y nos presenta tres armadas: la central con los jefes principales (uno muerto y uno vivo). La derecha con jefes cuyos nombres se relacionan a actividades guerreras y la izquierda con jefes cuyos nombres aluden a lo femenino y actividades agrícolas. Se definen diversas oposiciones:

Ancovillca y Uscovillca, con la mitad de arriba y la de abajo. Muerto y vivo; centro y afuera; dos jefes tribales en oposición a los otros seis; en términos de esta última oposición, Uscovilca como jefe de la parte central de la tribu es relacionado a los dos jefes de la armada central y Ancovilca a los otros cuatro jefes. Los nombres de sacerdote blanco se relacionan al lado derecho de la armada y se contraponen a sacerdote blanco y negro y sacerdote negro. Esto probablemente se relacionaría a la costumbre Inca de siempre tener un sacerdote en el lado derecho de la armada cargando la imagen del sol.

Una vez definidas estas oposiciones basadas en la supuesta organización de un ejército de una confederación de pueblos del siglo XV se procede a buscar este orden en la iconografía de Chavin. Se cree hallarla en la Portada Negra y Blanca, se ordenan las ocho figuras de aves rapaces hallando la misma organización qiie la existente en el ejército Chanca. Previamente se ha definido que los personajes de las columnas de la portada son uno un vivo y el otro un muerto, basándose en la misma propuesta que se liizo para la estela Raymondi, según la cual el ojo con hendidura es de un muerto y el que no la tiene es de un vivo. Esta misma relación y otros rasgos se buscan en las figuras de la portada no llegándose a nada claro, además el mismo autor reconoce que la portada no tuvo sólo ocho aves rapaces sino otras seis, pero declara no incomodarle esto pues simplemente reelaboraría la propuesta calendárica

"A white stone slab with the bas-relif of eight raptorial birds rests on the pillars of the portal... Let me initially state that I recognize that Lumbreras and Amat found tlie remains of another black stone slab, extending the first one. With six similar birds represented. These extra figures, however. Do not invalidate my argument at all: only I would have to further elaborate on the calendar system and show the place of 14 figures in it. At the moment, however, I am only interested in the internal order of the slab of eight figures..." (Zuidema, 1992: 44 – 45)

R. Tom Zuidema nos parece un caso bastante singular de interpretación. Lo que respecta a la metodología usada lo veremos en su propio parágrafo más adelante, pero es necesario pnra nosotros mencionar que se realizan exageradas analogías y los datos se fuerzan para encajarlos en iin supuesto modelo del cual se tiene claro que existe una manera de ordenar la descendencia pero ello no es base para pretender buscar ese orden con sus transformaciones en variadas iconografías andinas tan dispares en cuanto a su procedencia espacial y temporal. Una propuesta estructuralista de este tipo no nos parece adecuada pues simplemente aparta los materiales de su contexto sin siquiera mencionar algo acerca del entorno geográfico, nivel de desarrollo de la tecnología u otras variables que pueden hacer que las cosas no sean exactamente iguales a lo que realizaron otros pueblos.

I.2.1.1.10 Breves conclusiones

Después de haber realizado este repaso a los principales planteaniientos sobre el arte Chavín podemos llegar a algunas conclusiones respecto de que es lo que representa el arte Chavín y de que manera lo hace.

Básicamente podemos dividir los pareceres en dos los que consideran el arte Chavín como simbólico y quienes lo consideran representativo. Dentro de cada uno de estos grupos existen subdivisiones que las veremos en detalle a continuación.

Consideran al arte Chavín como simbólico Tello, Carrión y Zuidema, pero entre los dos primeros y el último existen diferencias respecto a lo qiie se representa. Para Tello y Carrión se trata de representaciones simbólicas de divinidades mientras que Zuidema ve un sistema genealógico de ancestros muertos y vivos. Es importante señalar que para Tello la misión del arte en piedra de Chavín es la de perennizar y comunicar la información acerca de las divinidades y la historia de la religión. Esto lo aproxima a una perspectiva semiótica de entender el arte como un medio efectivo de transmisión de información.

El resto de autores (Kauffmann, Lumbreras, Rowe, Campana y Makowski) consideran que es netamente representativo; todos tienen acuerdo en qiie se representan divinidades pero, con algunas diferencias en la opinión respecto al cómo se da esta representación y el objetivo que tendrían. Para Kauffmann todo gira en tomo a la Divinidad del Agua, un felino volador; Lumbreras considera que se representan dioses feroces y atemorizantes, para Rowe son dos divinidades antropomorfas y animales de carácter secundario; para Makowski son dioses que garantizan el equilibrio y orden del mundo y Campana ve tres temas, ferocidad, origen y la divinidad y a ello se reduciría el arte Chavín. Sólo Lumbreras infiere acerca del objetivo de este arte, este sería un instrumento de represión ideológica, el resto de autores deja por sentado que se trata de objetos de culto o recordatorio de seres mitológicos.

Las ideas iniciales de Tello, seguidas por Carrión no son retomadas por ningún autor (al menos citando) perdiéndose una interesante perspectiva de trabajo basada en el carácter de medio de comunicación de este arte, algo sólo notado por Alcina Franch. Sin embargo, Kauffmann plantea que el arte Chavín mas bien, buscó confundir a quien lo

observa, es decir, según él, se busca evitar la comunicación o en todo caso complicarla, lamentablemente esta idea no se ve desarrollada.

I.2.1.2 Estudios acerca del Obelisco Tello

I.2.1.2.1 El Obelisco según Julio C. Tello

Para Tello el Obelisco que lleva su nombre es *"la divinidad hermafrodita"* (Tello, 1960: 166) o *"dos felinos"* (Ibíd. 1923: 274) que son nombrados como "Wari" dios de la agricultura. **(Gráfico 17).**

Tello es el primero en realizar un "Atlas" del Obelisco (1923) **(Gráfico 18)**, su propuesta de ordenamiento y codificación de los elementos se puede resumir de la siguiente manera: los dibujos de los felinos se les puede dividir claramente entre ellos, al exterior de ellos hay otras figuras secundarias, los felinos, figuras principales, serán signados como I y II, mientras que las figuras del exterior serán X, X', Y, Y', Z y Z'.

Los felinos se dividen en A, cabeza y sus accesorios; B, cuello; C, cuerpo dividido en hombro (Ca), vientre (Cb), sección anterior del dorso (Cc), porción media del dorso (Cd) y sección posterior del dorso (Ce y Ce'); D, Ancas y cola que se divide en ancas (Da) y cola (Db); E, Genitales (Ea) y (Ea') y, finalmente F, extremidades, Fa, Fa', Fb y Fc.

Las figuras secundarias serían: X, monstruo serpentiforme, Y, cóndor, Z, pez; X'. fragmento de serpiente devorada y Y', fragmento de ave devorada.

La descripción detallada que realiza Tello de cada uno de estos elementos no la veremos aquí, sino, cuando analicemos cada uno de los elementos del Obelisco en lo referido a la sistematización y comparemos las propuestas de los diversos autores.

Para Tello es claro que se trata de la representación de una divinidad de la que se muestra dos aspectos: *"Las analogías de las divinidades I y II son tan manifiestas que necesariamente debe suponerse, que se trata, no de la representación de dos divinidades, sino de dos aspectos o fases de una misma divinidad."* (Ibíd. 285) Se presta especial atención a los elementos que aparecen al exterior de los felinos, su presencia o ausencia son determinantes para el entendimiento de lo graficado en esta litoescultura.

Tello señala

> "El animal I tiene delante de su rostro a los tres personajes mitológicos: serpiente, cóndor y pez; el animal II tiene delante de su rostro sólo fragmentos de aquellos, lo que hace pensar que se los ha devorado. Y si esto es así, tratándose de modalidades de la misma divinidad, es del mayor interés hacer notar las modificaciones que experimentan los diferentes órganos y ornamentos del animal I, después de haber devorado a aquellos personajes mitológicos." (Ibíd.)

Nótese el sentido de la idea: si se trata de una sola divinidad de la que se muestra dos aspectos, y si cada uno de estos aspectos realiza una acción distinta –acción que transcurre en un tiempo- de acuerdo a la idea de Tello, es posible ver cambios en cada uno de ellos que permitan entender mejor este proceso, estos cambios se dan en los órganos y ornamentos de cada felino. Esta interpretación queda en un nivel pero luego se menciona

> "... las figuras representadas en el Obelisco son dos aspectos diversos de una divinidad cuyo poder o atributo principal es otorgar a los humanos los frutos alimenticios; por ello lleva en sus garras dichos frutos. En su primer aspecto (...) lleva por esto, los frutos dentro de su cuerpo, y en su genital la semilla que debe reproducirlos. Bajo la acción de otros poderes de la naturaleza, simbolizados por un cóndor, un pez y un monstruo serpentiforme, esta divinidad prodiga frutos y semillas. Pero cuando el animal destroza o devora a los animales secundarios que simbolizan dichos poderes, entonces las semillas germinan, crecen y florecen; sin duda, porque se ha disminuido o amortiguado dichos poderes. El primer aspecto de esta divinidad, puede significar el agente que origina el periodo seco o caluroso, cuando desaparece la florescencia y quedan sólo las semillas; el segundo, el periodo oscuro y lluvioso del invierno, en que dichas semillas germinan y crecen. ¿Representará I el agente o causa de verano y otoño y II el

agente o causa del invierno y primavera? ¿se tratará de un dios que controla la agricultura? (...) Todos estos diferentes elementos que aquí aparecen reunidos en un todo complejo y misterioso, forman parte seguramente de un ciclo mitológico relacionado con los poderes de la naturaleza que influyen directamente en la conservación o destrucción de los valores socioeconómicos de la humanidad". (Ibíd. 286)

La divinidad I es representa el verano y el otoño, durante este tiempo los frutos se encuentran latentes como semillas, hay sequedad y calor; ello se debería a la presencia de los agentes, el monstruo serpentiforme, el pez y un cóndor. Pero, cuando estos monstruos son devorados los frutos se hacen presentes, esto sería el invierno y la primavera relacionados a la oscuridad y la lluvia (**Gráfico 19**).

Podremos decir que lo que Tello considera despojos de los "*monstruos agentes de los poderes de la naturaleza*" son una especie de paquete de signos en forma de "S" y un Spondylus con serpientes, también que su "monstruo serpentiforme" es un felino y que su cóndor es un águila arpía o pescadora, también podemos no estar de acuerdo con lo relacionado a la presencia de frutos latentes y manifiestos. Lo importante es la noción de sistema funcionante, de secuencia de tiempo que se tiene implícita en la admirable interpretación de Tello, la cual es asumida por otros autores con palabras algo diferentes, pero, diciendo en el fondo lo mismo que Tello. Volveremos sobre esta interpretación más adelante.

I.2.1.2.2 El Obelisco Tello según Rebeca Carrión Cachot

Dividiremos las ideas de Rebeca Carrión acerca del Obelisco Tello en dos secciones: la referente al soporte físico y lo que respecta a la representación grabada en él; para finalizar con una breve crítica y comentario a sus planteamientos.

Los obeliscos estarían caracterizados por poseer forma prismática y poseer una escotadura en el borde superior (Carrión, 1948: 117), estas piedras se encontrarían también en Pacopampa, Tiahuanaco y Pucará. Menciona que se les llama Wankas, Usno en el Cusco y Huachekoal en Huamachuco y se remarca su función especial en los ritos religiosos y se menciona que eran objetos sagrados. La ubicación de estos objetos sagrados sería en las plazas contiguas a los templos siendo una especie de dobles de las divinidades que se hallaban al interior de los templos. Se busca una función práctica para estas piedras a través de una cita del cronista Betanzos según la cual el Usno frente al Templo de Coricancha servía para marcar el inicio del año en el solsticio de verano, cuando los rayos del sol caían verticalmente que es cuando en el cielo aparece la constelación de las Cabrillas u Onkoy, a Carrión esto le resulta particularmente interesante y ensaya acerca de la función del Obelisco Tello:

> "Esto es muy significativo porque precisamente en los Obeliscos de Chavín de Huántar que debieron tener un uso semejante las figuras grabadas sobre su superficie corresponden a las de Onkoy, dios de las cabrillas monstruo sideral que aparecía cada año en el firmamento en junio, y que ha sido representado rodeado de estrellas y portando los frutos más útiles al hombre de la montaña." (Ibíd.: 119)

Obelisco Tello sería uno de los siete Obeliscos hallados en Chavín, este se caracterizaría por poseer *"dos figuras zoomorfas que simbolizan a la divinidad Suprema Onkoy"* (Ibíd.: 117) **(Gráfico 20)**. Este habría sido hallado al centro de la plaza principal frente al Templo y los otros procederían de los alrededores, probablemente de las otras plazas de los otros edificios.

Lo representado en el Obelisco Tello es, entonces, *"Un jaguar o lagarto de carácter sideral asociado a estrellas, representa a la Divinidad Suprema"* (Ibíd.: 134) Su cuerpo está formado por *"una acumulación fantástica"* (Ibíd.) de seres decapitados,

cabezas de humanos y de felinos cortadas, monstruos míticos y una gigantesca boca con colmillos al medio que indica su capacidad de engullir. Esta divinidad es un ser hermafrodita, se encuentra agazapado, en actitud de correr y porta frutos típicos de la montaña (ají, yucas y algodón) Tres seres le preceden en su camino: un felino, un ave y un pez. Todos los obeliscos hallados representarían a esta divinidad y el Lanzón sería también una representación de este dios pero *"más felínica"* (Ibíd.) Esta representación de *"un jaguar fantástico"* (Ibíd.) aparece en el firmamento en el mes de junio coincidiendo con la aparición de las Pléyades que *"tienen la forma de un gran gato"* (Ibíd.) este ser era el protector de las cosechas porque en el mes de su aparición estas eran recogidas. Era tal la adoración a este ser que se tenía gran cuidado en observar su aparición y el año se empezaba a contar desde junio. Resulta interesante la conclusión final *"Por ello muy significativo es que la imagen de este dios adorne siempre los obeliscos (...) los que eran colocados en las plazoletas para observar la diaria posición de los rayos del sol."* (Ibíd.:135)

Para Rebeca Carrión el Obelisco Tello representa a una divinidad relacionada a la constelación de Las Pléyades que ella califica de *"Suprema"*, la imagen del dios adornaría los Obeliscos pues estos eran usados para realizar observaciones acerca de la posición de los rayos del sol y poder determinar el inicio del año en el mes de junio así como la aparición de esta divinidad. Estas ideas se van a ver desarrolladas posteriormente por Lumbreras y en general complementan a las de Tello (1923) donde se plantea claramente la relación de lo representado en el Obelisco con los marcadores de tiempo.

1.2.1.2.3 El Obelisco Tello según John H. Rowe

Para John Rowe (1972) el Obelisco Tello representa a la única figura animal dentro del arte Chavín que sea probable que represente a una divinidad o a un ser mítico importante. Precisando la interpretación nos explica que se trataría de un caimán que también está representado en la Escalinata monumental de Chavín y en el relieve de Yauya. Estos caimanes "... *aparecen con kennings complicados, y en dos de ellos acompañados por figuras subsidiarias*" (Rowe, 1972: 267).

Se describe al Obelisco *como "... un pilar de corte rectangular, labrado en las cuatro caras...* " (Ibíd.) Se plantea que haya sido algo más que un ornamento arquitectónico y haya tenido culto. Los caimanes son representados con

> "colas de pescado, pero este detalle mítico puede haber sido un mero error de parte de los escultores, pues estos han podido representar animales que no conocieron personalmente, dado el hecho que los caimanes viven a una altura mucho más baja." (Ibíd.)

Rowe no presenta mayor fundamento para su propuesta interpretativa acerca de un caimán representado en el Obelisco, además la idea de un error en los escultores no nos parece la más adecuada, nuestros pareceres acerca de cómo debe observarse este "arte" las daremos más adelante pero, no creemos que sea viable pensar en errores de parte de los escultores Chavín, esta es una idea que también la vamos a encontrar en Cané (1983), la veremos más adelante. Tampoco se da argumentos acerca de porque Estela de Yauya y la escalinata Monumental serían caimanes. Resaltamos que se recalque que los kennings de Obelisco, y las otras esculturas tipificadas como caimanes, sean complicados y en dos de las esculturas existan figuras subsidiarias.

Lo que respecta al Atlas del Obelisco propuesto por Rowe (**Gráfico 21**) lo veremos en detalle en el capítulo II pero podemos señalar lo siguiente: entendemos un

atlas como una colección de mapas y esa es la idea de Rowe al realizar una división y nomenclaturización de las figuras del Obelisco. Se ordena y da clave a las figuras buscando mantener la dualidad existente entre ambos animales signados como A y B, cada parte en que divide a A o B es signada por un número que trata de ser igual en ambos si las figuras son similares, sin embargo, creemos que este Atlas no es completo y si bien ha servido para ordenar las figuras y homogeneizar términos en investigaciones posteriores, es necesario señalar que se mezclan varios niveles de organización de las figuras. En casos como una figura antropomorfa, esta ha sido dividida en seis partes (A 25, 26, 27, 28, 29, 30 ó B 25, 26, 27, 28, 29, 30) mientras que la cabeza de la "cola" se presenta en ambos casos como una unidad (A 35, B 36) viéndose allí dos elementos. Valgan estos ejemplos para indicar la existencia de diversos niveles de agrupamiento que pueden ser pasados por alto al intentar una única nomenclaturización para ellos.

I.2.1.2.4 El Obelisco Tello según Luis Lumbreras

Para Luis Lumbreras el Obelisco Tello es la representación de un monstruo que complementa y reemplaza a la divinidad representada en el Lanzón monolítico (Lumbreras, 1977: 81). Lo cataloga como un Dragón, defendiendo esta definición en 1993, con alegatos estrictamente lexicológicos, diccionario de la Real Academia de la Lengua en mano. La sintética descripción que realiza habla por si sola:

> "... es una especie de dragón que contiene en su cuerpo todos los elementos del mundo natural, las plantas y los animales, pero al mismo tiempo devora a las aves, los felinos, los peces, y tiene colmillos inmensos, capaces de destruir todo; es una divinidad dual, en unos casos femenina y en otros masculina; es un obelisco monumental, ambas formas del dios están esculpidas, figuradas. La historia del dios, sus poderes, sus facultades están escritas en su cuerpo; debió ser complejo el mito que le dio origen." (Ibíd.)

A nuestro parecer, esta es la mejor descripción del Obelisco después de la de Tello (1923), a pesar de lo breve de la descripción pasaremos a desarrollarla y analizar lo que se presenta. Este ser (evitamos momentáneamente el calificativo de "dragón") contendría en su cuerpo a todos los elementos del mundo natural, es decir, se representa a la naturaleza formando parte de este ser, y tiene capacidad para destruirlo; en suma, sería la representación de un ser que lo controla todo, tiene la capacidad de ser el mundo y de trastocarlo. Su carácter dual es remarcado, puede ser masculino o femenino. Si bien no hay ninguna alusión a su carácter simbólico, esto se haya implícito en la frase *"La historia del dios, sus poderes, sus facultades están escritas en su cuerpo"* (Ibíd.), se está diciendo que lo representado no es otra cosa que la información referente a este ser, que, si bien no se menciona, puede ser enteramente simbólico. La historia y características de esta divinidad se hallan en su interior, tal como lo menciona Campana (1995: 94 – 95) al referirse que se trataría de la representación de un *"mito cosmogónico"*; el carácter simbólico está implícito en estos planteamientos de Lumbreras que luego no son retomados, al menos en lo que se refiere al Obelisco.

En 1993 realiza la descripción e interpretación hipotética del corpus de vasijas de la Galería de las Ofrendas, al llegar al tema de la cerámica estilo "Dragoniano" se realizan inferencias e interpretaciones, estas serán vistas en detalle en lo que respecta a la metodología aplicada pero veremos aquí lo que se refiere al Obelisco. El dragón del Obelisco sería uno *"cabeza de cocodrilo"* (Lumbreras, 1993: 329) pero, faltándole varios rasgos que si aparecen en los dragones cabeza de cocodrilo de la cerámica dragoniana, como por ejemplo: la nariz no es anular, los ojos no tienen la pupila partida,

ausenta de hocico; además tendría algunos rasgos de los dragones Cabeza de serpiente como la presencia de ganchos.

La variedad de rasgos del cuerpo frente a la cabeza que mantiene unos tipos fijos se interpreta como que *"frente a un rostro tipo, hay un cuerpo versátil."* (Ibíd. 330) Estas variaciones pueden llevar a pensar en que nos encontramos frente a una variedad de personajes *"pero también es posible interpretarlo como que este personaje puede presentarse de diferentes maneras, con capacidad de cambiar de forma – de cuerpo – de acuerdo con determinadas funciones o atributos"* (Ibíd.) Esto, en cierta manera, se contradice con la propuesta genealógica que Lumbreras desarrollará más adelante, pero, es significativo que se plantee el abandono del análisis tipológico y se de mayor versatilidad al análisis al tener en cuenta que un mismo personaje puede variar su forma de acuerdo a los requerimientos de quien lo representa.

I.2.1.2.5 El Obelisco Tello según Cristóbal Campana

Para lo siguiente nos basaremos en Campana, 1995a, donde presenta una propuesta general para el entendimiento de lo que el considera "Arte Chavín". Anteriormente ya hemos resumido sus propuestas en general, por ello, centraremos esto en lo que el autor piensa acerca del Obelisco tomando como marco lo mencionado páginas atrás.

Campana ha definido tres temas para el arte Chavín, uno de ellos es el *"tema del origen"* y *"La representación que más se acerca a la alegorización del origen de animales, plantas y hombres es la que conocemos en la imagen del 'Obelisco Tello'..."* (Ibíd. 195) Esto nos resulta curioso, anteriormente hemos visto que para definir los tres temas del arte Chavín (Origen, ferocidad y la divinidad) el autor asegura que

"Al hacer el análisis estadístico de la iteración y combinación de los elementos significantes, como si fuesen grafemas, hemos advertido que las cantidades son muy disímiles, lo cual nos permite deducir que según la carga iterativa predominante se define un tema" (Campana, 1995: 93)

Aquí no queda claro si el tema del origen se dedujo a través de ese "análisis estadístico" o si lo fue de la observación del Obelisco, pues sino, ¿Cómo es que encuentra que obelisco es la pieza que más se acerca al tema del origen?, ¿se definieron los temas a partir del análisis estadístico de elementos significantes o por simple intuición?

Se menciona que el obelisco "**no es la representación de un dios**, sino la narración gráfica de un mito, que trata de explicar el origen de plantas (...) animales (...) la ligazón de estos con las estructuras sociales dentro de una ideología..." (Ibíd. 95) (Negrita nuestra)

Sin embargo, luego dice *"el personaje del obelisco es la representación de UNA deidad que muestra DOS aspecto complementarios y antagónicos de su propia identidad, dentro de un mito cosmogónico... "* (Ibíd. 96) si anteriormente se mencionó que no es un dios y luego que si lo es, la situación se torna realmente confusa cuando en la misma página se sostiene que *"Si fuera **UN dios,** o UNA deidad, su cuerpo tendría una sola orientación... "* (Ibíd. 96) tácitamente se está negando que se trate de un dios por el hecho que no mire en una sola dirección (¡) Pero, en la página 102 se interpreta el Obelisco y se dice *"Un dios supremo y primordial dio origen **a esta divinidad** para que ordenase las relaciones entre otros dioses... "* (Ibíd. 102) y también menciona al *"personaje divinizado del Obelisco Tello"* (Ibíd. 95) Finalmente: ¿es un dios o no es un dios? En ningún momento queda claro. Tampoco se menciona cual es la diferencia entre

dios, deidad y personaje divinizado que podrían ser conceptos distintos pero, parecen ser usados como sinónimos.

Lo que si queda claro es que *"Obelisco Tello, narra un mito cosmogónico"* (Ibíd.) y se presentan pruebas para respaldar esta propuesta:

Se encuentra en el Obelisco la boca *"emblemática"* más grande que funciona como eje de narraciones pequeñas y simultáneas. Todas las bocas están relacionadas y de las 50 que posee 15 son *"exageradamente grandes"*. Tiene la mayor cantidad de *"bocas dando origen"* que son el núcleo de otros grupos significativos. Es la única imagen con seres humanos relacionados a bocas. Está presente un "dignatario" que no es el personaje principal y su cuerpo se divide para mostrar la boca que tiene en el tórax. Tiene hombres alados en receptáculos en "U" que a su vez son una boca.

Los argumentos se centran en lo siguiente: la presencia iterativa de bocas dando origen que aludirían a que se trata de un mito de origen de plantas y animales; que se hallen presentes hombres alados y otro dividido para que se le pueda ver una boca en el tórax no parecen ser buenos argumentos para decir que obelisco es un mito pero si resulta interesante que se mencione que aparecen seres humanos en diversas funciones, esto podría ayudar a conocer algo más acerca del papel de los seres humanos en el sistema de signos Chavín.

Campana apoya la idea de Lumbreras acerca de la ubicación de Obelisco y su funcionalidad para observaciones astronómicas y calendáricas en medio de la plaza circular hundida aunque no lo mencione. Uno de los ojos de la deidad miraría al Este y el otro al Oeste.

Se realiza una descripción de los principales elementos constituyentes del Obelisco realizándose algunas interpretaciones e identificaciones como ubicar rodajas de

cactus San Pedro en el vientre del personaje femenino y ver el alga Moqocho donde la mayoría de autores respaldan a Lathrap en la identificación de una planta de yuca.

La interpretación final es esta especie de cuento:

> "Un dios supremo y primordial dio origen a esta divinidad para que ordenase las relaciones entre otros dioses, las relaciones entre los hombres y que, estos, controlasen de acuerdo al 'mandato divino' el sembrío, el florecimiento y cosecha de las plantas; asimismo, pareciera decir que por el Este, por donde sale el sol, vienen aguas que van al norte. En el lado Oeste, hay una concentración de elementos marinos. Los cuales se convierten en factores relacionados con el poder político y teocrático, como si el mar tuviese relación con ello, o que hombres 'alados' hubieran venido desde las costas con su 'mullo' y sus 'pututos'." (Ibíd. 102)

La misión de la *"boca emblemática"* sería unir y separar a los seres humanos, pues en un extremo se encontrarían *"los hombres sencillos"* y en el otro *"los dignatarios (...) detentores del poder"* (Ibíd.) Para realizar estas aseveraciones se debió analizar antes el conjunto de las representaciones antropomorfas para ver si realmente una es de un hombre sencillo, catalogado también como *"hombre gordo"* (Ibíd. 98) y *"hombre común"* (Ibíd.), porque, si se hubiera realizado este análisis comparativo se tendría claro que, por el tipo de tocado no se trata de un hombre común, su característico tocado aparece no pocas veces en figuras antropomorfas y se relaciona a personajes que portan armas y otros instrumentos como concha strombus, lo cual lo eleva de categoría. El cuerpo del "dignatario" poseería dos bocas, una en la cabeza y otra en el área genital, esto lo acercaría a la representación de Estela Raymondi, pero, no se nos dice nada acerca de porque se trata de un dignatario y que es lo que se entiende por dicha palabra.

En la "reconstrucción" del mito Campana hace gala de una gran imaginación, pues, si se trata de *"varias unidades narrativas, nucleadas por diversos tipos de bocas... "* (Ibíd. 97), creemos que no es la mejor manera de presentarlo en un sistema de

escritura lineal como el nuestro, cuando menos se hubiera podido adaptar nuestro sistema para realizar una decodificación adecuada. Además, no existe ninguna base para señalar que determinado lado del Obelisco miro en determinada dirección, al final la idea es hacer venir a Chavín de la costa pretendiendo hallar la mayor cantidad de elementos costeños y vinculándolo todo al mar. Los *"hombres alados"* que llevan su spondylus y pututos vendrían de la costa y parece ser ese el objetivo final del análisis de Obelisco realizado por Campana.

I.2.1.2.6 El Obelisco Tello según Cristóbal Makowski

Makowski considera al Obelisco Tello como la pieza escultórica más compleja del arte Chavín y la más estudiada (2000). Seguiremos sus planteamientos del 2000 que son una versión más elaborada de trabajos anteriores acerca del mismo tema (1996 y 1997), empezaremos con una síntesis de sus ideas para finalizar con algunos comentarios y críticas.

Representa el Obelisco *"a dos animales míticos en el curso de una relación sexual concebida como condición de la generación de la vida vegetal y animal en la tierra."* (Makowski, 2000: 74). Aunque en 1996 sostenía con más detalle *"La pieza representa, a nuestro juicio, dos animales míticos en el transcurso de coito anal."* (Makowski, 1996: 13) Esta interpretación se *logra "cuando nos acostumbramos a las convenciones figurativas del arte chavín."* (Makowski, 2000: 74) Tras eliminar las figuras que no se relacionan directamente al cuerpo de los *"seres míticos"* **(Gráfico 22)** como, por ejemplo, *"las cabezas felínicas puestas en todos los lugares donde deberían situarse las principales articulaciones en el cuerpo de un cuadrúpedo."* (Ibíd.) Esto, es algo ya notado por Tello (1923, 1960) al hablar de la composición arquitectural del arte

Chavín y por Rowe (1972) al mencionar los kennings que reemplazan a otras figuras para complicar lo figurado.

Cada animal representado en el Obelisco sería un híbrido con cabeza y extremidades de *"reptil monstruoso"*, sea un cocodrilo o un caimán negro; mientras que la cola sería de pez o de ave. Estos animales estarían uno echado sobre el otro, esto es algo que se notaría sólo observándolos en posición horizontal y no vertical. Los reptiles son de sexo opuesto, como ya lo habían notado Tello y Carrión, el autor comparte las interpretaciones acerca de los genitales y añade la identificación del ano de cada uno *"el ano del animal masculino se asemeja a una planta de frondosas hojas (¿achira? Canna edulis); del ano del lagarto hembra brotan tallos de calabaza (Lagenaria siceraria)"* (Makowski, 2000: 75) A continuación se señala que el semen es representado por *"un haz de serpientes y de plantas"* (Ibíd.) se dirige a una concha marina (Strombus); los líquidos vaginales serían la figura compleja formada por cabezas al lado del signo "S" que es interpretado como el genital femenino, esta figura es interpretada como *"una serpiente bicéfala dotada de brazos humanos y cabezas de lagarto"* (Ibíd.) En el reptil femenino se estaría representando flujos segregados del "apéndice supranasal" y la boca, el primero de estos flujos transportaría a *"un pez atacado (?) por un águila con cresta"* (Ibíd. 76).

Este curioso intercambio y tránsito de semen, flujos vaginales y flujos no definidos del apéndice supranasal y la boca[4] representarían **(Gráfico 23)**

> "metafóricamente al movimiento del agua que circula por el universo: desde las fuentes (órgano sexual del lagarto macho... y desde los ríos celestiales cargados de lluvias (cuatro apéndices serpentiformes sobre la cabeza del lagarto hembra...) al mar (conchas de Strombus y Spondylus...), y a los lagos-cochas en las alturas de la sierra (órgano sexual del lagarto hembra...) La forma del

[4] En Makowski 1996: 22, son interpretados como "¿saliva? y ¿moco?".

órgano sexual femenino remite, quizás, al doble simbolismo de la laguna y la semilla. Hacia el Spondylus se dirigen las serpientes procedentes de la boca y de la nariz del lagarto femenino mientras que la concha de Strombus recibe en su interior lo que parece ser el flujo de semen..." (Ibíd. 77)

Si bien Makowski acepta las interpretaciones de Lathrap para el caso de las plantas representadas en el Obelisco, en el caso de los animales asume una posición ecléctica en varios casos, por ejemplo el jaguar y el puma serían figurados como un *"felino mítico"*, los reptiles del Obelisco serían bien cocodrilos o caimanes pues los *"sacerdotes y artistas de Chavín" "no habrían hecho distinciones tan exactas como los especialistas modernos en taxonomía zoológica, y mas bien se habrían fijado en el estrecho parentesco de las formas respectivas de ambas especies de reptiles"* (Ibíd.) Sin embargo para el caso del ave de alas extendidas se muestra en desacuerdo con la interpretación de águila arpía, pues esta interpretación *"no toma en cuenta la asociación con el pez y no tiene ningunos (sic) antecedentes iconográficos comprobados"* (Makowski, 1996: 17) es por ello que se suma a declarar a esta figura como un águila marina (Pandión sp.)[5] Señala que el águila está vinculada al reptil femenino y el felino al masculino, la primera parte de esta asociación se hallaría también en una columna de la Portada de las Falcónidas donde un personaje antropomorfo con rasgos de ave es calificado como hembra por poseer "vagina dentata" y sería un águila.

En conclusión el obelisco representa *"el intercambio simétrico de aguas entre los componentes masculinos y femeninos del universo (que) condiciona la procreación de los animales y de las plantas."* (Ibíd. 2000: 77) Esto lo señalarían los diversos

[5] Para el caso contrario, es decir, la identificación del ave como águila Arpía, véase la bien fundamentada propuesta de Amat (2004 y 2005).

productos vegetales y la cruz cuadrada como imagen del universo cuatripartito. Se comparte las ideas de Lathrap y Mc Ewan que el Obelisco es un Axis Mundi y

> "los escultores de Chavín parecen haber creído, pues, que los dos lagartos míticos tenían sus patas traseras y su cola hundidas en las entrañas de la tierra, mientras que las delanteras estaban refrescadas por las corrientes marinas. El espacio en la espalda de cada uno corresponde probablemente al aire (cielo), a juzgar por la representación de un ser alado en esta zona..." (Ibíd. 78)

Antes de pasar a la descripción de cuatro parejas de dioses identificados por Makowski al interior del Obelisco queremos realizar algunos comentarios respecto a lo tratado anteriormente.

Pensamos que la interpretación de algunos elementos constitutivos del cuerpo de los seres que forman el obelisco como sus genitales pueden tener asidero, el trabajo de Lyon muestra una interesante propuesta metodológica para identificaciones de género de este tipo (Lyon, 1978), pero, no hallamos evidencia alguna, ni base metodológica para la identificación de cabezas con plantas como el ano de los seres, realmente más allá de la intuición no hay nada que respalde esta idea.

Sólo la representación del semen tiene base figurativa, pero, de serpiente sólo tiene los típicos ojos de órbita cubierta de estas, el resto de flujos (vaginales, moco o saliva) no tienen respaldo de ningún tipo, y yendo más allá, menos aún hay base para sostener que se traten de símbolos (aunque el autor no mencione este término) de las aguas y que las conchas sea depositarios de esta.

Respecto de las interpretaciones zoológicas, se muestra cierta ambigüedad pero esta desaparece al tocar el punto que tiene más base y para nosotros es particularmente importante: el ave de alas extendidas, con ella no hay ambigüedades ni síntesis, sino que, de ninguna manera puede ser un águila arpía, tiene que ser un águila marina o pescadora

de la costa. Resulta curiosa esta animadversión hacia la amazonía. Animadversión de la que, aparentemente, también es víctima Tello, al no mencionarse ninguna referencia a sus trabajos a pesar de estar usando sus ideas, así sean dichas en otras palabras y hayan surgido independientemente, creemos que es ético mencionar a quien tuvo la idea primero, por ejemplo, el caso citado líneas arriba acerca de la sustitución de elementos anatómicos por cabezas de felino, es un tema tocado por Tello (1960) al hablar de la composición arquitectural y el impulso estético del arte Chavín. Otro caso lo tenemos en la conclusión, según la cual el obelisco representa *"el intercambio simétrico de aguas entre los componentes masculinos y femeninos del universo (que) condiciona la procreación de los animales y de las plantas."* (Ibíd. 2000: 77) compárese esto con:

> "Todos estos diferentes elementos que aquí aparecen reunidos en un todo complejo y misterioso, forman parte seguramente de un ciclo mitológico relacionado con los poderes de la naturaleza que influyen directamente en la conservación o destrucción de los valores socioeconómicos de la humanidad". (Tello, 1923: 286)

Previamente Tello menciona *"¿se tratará de un dios que controla la agricultura?"* (Ibíd.) se trata de la misma idea, idea que también encontramos de forma parecida en Lumbreras (1977) *"... es una especie de dragón que contiene en su cuerpo todos los elementos del mundo natural, las plantas y los animales, pero al mismo tiempo devora a las aves, los felinos, los peces"* (Lumbreras, 1977: 81)

Veamos ahora, acerca de cuatro parejas de dioses identificados en el Obelisco Tello. La primera pareja de dioses es denominada *"Guardián del eje del mundo"* (Makowski, 2000: 79), salen de donde los lagartos tienen una cabeza agnática que reemplaza el cuello, los ojos son redondos y la boca no tiene colmillos y la comisura hacia abajo, teniendo parecido con las serpientes que forman los brazaletes de las

extremidades traseras, sus manos humanas sostienen *"sus respectivas columnas vertebrales como si su función principal hubiera sido estabilizar el axis mundi. Las mismas columnas vertebrales están representadas como bocas con colmillos."* (Ibíd. 78) Resumiendo se señala que esta pareja de dioses *"vela por mantener su verticalidad, (del eje del mundo) agarrándola desde arriba. Esta... posee rasgos faciales de serpiente."*(Ibíd. 79-80)

Otra pareja de deidades se encuentra ubicada dentro de recintos en forma de "U" tienen bocas de felinos con colmillos, poseen alas desplegadas y tocados complejos (Ibíd. 78) Son denominados como los *"genios alados"* (Ibíd. 80) tienen cara de felino y su función no muy clara sería mediar entre el mundo de arriba, la tierra y el mar (Ibíd.). Estas dos parejas de dioses *"están situadas en el espacio que simboliza el mar cósmico."* (Ibíd. 78)

Las siguientes dos parejas de divinidades residirían en las entrañas de la tierra. La primera tiene características de lagarto, boca dentada de perfil compuesto, ojos de forma rectangular con la pupila hacia arriba y un tocado de doble penacho (Ibíd. 79). Se hallan al supuesto final de las columnas vertebrales dentadas de los lagartos que *"se encurvan cerca del coxis a manera de gancho y forman cuellos de los que emanan cabezas monstruosas"* (Ibíd. 78) Estas divinidades son llamadas *"fundamento del eje del mundo"* (Ibíd. 79).

La última pareja de dioses es denominada como *"contorsionistas del tocado radiante"* (Ibíd. 80) Tendrían cara de felino y su posición sería la de contorsionistas *"motivos frecuentes en el arte Cupisnique."* (Ibíd. 79) Tienen cuerpo y vestido de guerreros, sus tocados son *"caras humanos dentro de nimbos radiantes"* (Ibíd.) con plumas de distintos tamaños. Cada uno de estos *"contorsionistas"* llevan segmentos de

soga que *"En la intención de los escultores (...) debía pasar de una cara del Obelisco a la otra y envolver de este modo la parte inferior de los cuerpos de los lagartos cósmicos, justo en la línea que simboliza el límite entre la tierra y el subsuelo."* (Ibíd.) Entonces la función de estos personajes sería permitir que se de el acto sexual entre estos dos lagartos. Se postula que los números de plumas de los tocados (seis y doce) serían una alusión a *"su poder de controlar el tiempo y, más particularmente, el ciclo de las estaciones..."* (Ibíd.)

Finalmente, los lagartos cósmicos serían una pareja animadora primordial y los cuatro pares de dioses los ayudarían en esta misión. Los lagartos no aludirían a ningún reptil concreto en particular y sería creado de la misma manera que los dragones, sirenas y grifos.

La interpretación de las bocas en cinta como columnas vertebrales carece de mayor asidero, de allí a considerarlas como "eje del mundo" hay menos base aún, pretender hallar "guardianes" de esto en una figura que sólo la toca es algo completamente fuera de sentido, si se dice que tiene cara de serpiente, no entendemos porque no se ha comparado su pretendida función con la que cumplen otras serpientes en el arte Chavín, además esta figura, de serpiente tiene sólo los ojos.

Es una falta de cuidado en el análisis considerar a cualquier objeto en la espalda de un personaje como alas, esto ha ocurrido con los *"genios alados"*, no se menciona nada acerca de la posición en cuclillas del cuerpo, o fetal si se quiere, y de felino tiene sólo la boca. Su papel mediador tiene como base sólo su posición entre un pretendido *"mar cósmico"* y el cielo y la tierra.

Los *"Fundamentos del eje del mundo"* son resultado de dividir la figura del llamado *"contorsionista"*, no entendemos con que criterio se realiza esta separación,

incluso se hace venir a este ser de una supuesta continuación de la boca en cinta de la parte central, a la cual, realmente no le encontramos más lógica que la de inventar una supuesta continuación como se puede apreciar claramente en los gráficos 5a y 5b de su publicación de 1996 páginas 20 y 21.

Los *"contorsionistas"* son vistos de la misma manera que algunas representaciones Cupisnique, sin entrar en detalles acerca de ello, podemos mencionar que si se trata de hacer comparaciones de ese tipo, se halla más cerca de las figuras de hombres voladores del arte textil Paracas como los que el mismo Makowski presenta en la página 300 de "Dioses del Antiguo Perú" (2000). Además se les propone como controladores de las estaciones y el tiempo debido a que uno posee seis plumas en su tocado y el otro doce, esto es una interesante acotación pero, a pesar de no haber llegado a ese detalle, Tello ya había presentado una propuesta de ese tipo en 1923:

> "El primer aspecto de esta divinidad, puede significar el agente que origina el periodo seco o caluroso, cuando desaparece la florescencia y quedan sólo las semillas; el segundo, el periodo oscuro y lluvioso del invierno, en que dichas semillas germinan y crecen. ¿Representará I el agente o causa de verano y otoño y II el agente o causa del invierno y primavera? ¿se tratará de un dios que controla la agricultura?" (Tello, 1923: 286)

La propuesta de Makowski para interpretar el Obelisco de Tello es ingeniosa, pero fuerza la evidencia para amoldarla a su modelo, tiene predilección por ciertas ideas y no se toma en cuenta los aportes anteriores de otros autores, la mayoría de ideas no tienen base real, se anclan sólo en suposiciones, en pretender hallar la intención de los escultores y demás razonamientos que no tienen base alguna más allá de la intuición e incluso la pura invención.

I.2.1.2.7 El Obelisco Tello según Federico Kauffmann

Referente a cómo llega Kauffmann a sus conclusiones e interpretaciones lo veremos en detalle en lo que respecta a metodología, aquí trataremos estrictamente a lo que se refiere al Obelisco Tello según los planteamientos de este autor, para ello seguiremos sus ideas expresadas en Kauffmann 2002.

A través del análisis y comparación con iconografía Wari y Tiwanaku el autor encuentra que el Obelisco Tello es *"divinidad principal en forma de un Felino Volador"* (Kauffmann, 2002: 199) en él se habrían articulado elementos anatómicos *"propios de un ave de rapiña y otros de prosapia felinomorfa"* (Ibíd. 200) Cada uno de los seres representados se hallaría en vuelo, deducido esto por la posición de las patas; la cola sería *"un ave de perfil con cabeza de felino, dotada tanto de colmillo como de pico ornitomorfo y de cuerpo reducido a un manojo plumario."* (Ibíd.) Para este autor definitivamente no se trata de un caimán lo representado en Obelisco pues en su opinión, estas ideas junto a las propuestas de ver águilas arpías en las aves sería *"defendida por quienes desean seguir apuntalando la quimérica hipótesis que propone que Chavín de Huántar tuvo su origen en dicha región."* (Ibíd.) Sin embargo, en 1993 señalaba que *"La idea de presencia de caimanes en el arte Chavín, que tienen su hábitat en la baja Amazonía, es azuzada por quienes desean apuntalar la hasta hoy quimérica hipótesis que propone que Chavín tuvo su origen en la floresta amazónica... "* (Kauffmann, 1993: 62) (Subrayado nuestro) Resaltamos esta comparación pues es una muestra de la abierta hostilidad de Kauffmann a las ideas de Tello, hostilidad que debería manifestarse con argumentos bien defendidos y no comparando a estas con perros de pelea o cacería para que sean "azuzadas" (ver Diccionario de la RAE).

El resto de representaciones Chavín llamadas por Kauffmann inicialmente *"piscoruna-pumapasimin (hombre pájaro con boca de felino)"* (Ibíd.) serían la representación del mismo ente en *"modalidades distintas"* (Ibíd.)

Este *"felino volador"* es extraído de un mito vigente en la actualidad, según este, las lluvias son traídas por un ser mítico que es un felino volador, una especie de gato que Kauffmann identifica como gato montés, del cual hay dos variedades: *Felis colocolo* y *Oncifelis colocolo* (Ibíd. 2002: 202) De esta manera Kauffmann cae en su tan criticada identificación zoológica. Luego se sostiene que este felino volador, llamado "Qhoa", "Oscollo" y "Titi" sería el *"Dios del Agua"* (Ibíd. 203) que tiene *"acólitos"* que son *"entes perversos"* cuya misión es causar daño si no es adecuadamente ofrendado. Por esto Kauffmann sostiene que *"merecería el calificativo de Demonio del Agua o Genio del Agua"* (Ibíd.)

Es notorio que el autor no analiza en ningún momento el contenido del Obelisco, prefiere quedarse con la figura del contorno que encaja en su propuesta de un *"felino volador"* *"dios del agua"* de carácter malévolo, termina cayendo en la criticada identificación zoológica, aumentando a la lista de animales candidatos al gato montés.

I.2.1.2.8 El Obelisco Tello según Richard Burger

Para Richard Burger (1995) el Obelisco Tello es la representación de un caimán sobrenatural en una lanza de granito de forma prismática y aparentemente comparte la idea de Tello que se trate de dos aspectos duales de una sola deidad. Realiza una identificación zoológica llegando a la conclusión que se trata de un caimán negro, el rasgo más característico para realizar esta identificación serían los dientes que sobresalen de la mandíbula incluso cuando esta se encuentra cerrada; también se alude a

las "cejas llameantes" (traducción nuestra) que aludirían a particularidades de los ojos de los caimanes; también se toma en cuenta la posición de las patas, que se hallarían encorvadas como si el animal flotara o nadara, el pie abierto también sería un rasgo realista. La cola sería la de un águila e indicaría la capacidad de poder volar.

La composición interna de las figuras del Obelisco es mencionada sólo como una abundancia de kennings, pero se presta atención a la presencia de plantas

> "The flora in question are schematic, but several have been identified by Donald Lathrap as domesticated plants. For example, emerging from the penis from the cayman A is a plant which appears to be manioc, judging from the palmeate leaves and the eyes on the branches; and manioc tubers may be extruding from the nose and mouth of the fanged face appended to Cayman A's rear leg. From an isolated head within the animal appears a plant resembling achira (Canna edulis), and from its rear claws drop geometric symbol which Tello identified as peanuts. Cayman B has the fruit and flowers of chili peppers grasped in its rear claws, while the flowers and fruit of the bottle gourd appear from a secondary fanged face on its back." (Burger, 1995: 151)

En general el autor observa un conjunto de oposiciones que resultan conocidas para los que estudian mitología sudamericana: animal – planta, salvaje – doméstico, arriba – abajo, semilla – raíz entre otros.

El obelisco sería la representación gráfica de un mito acerca del origen de los cultivos, pues se menciona que hasta la actualidad hay mitos que explican de esa manera el origen de las plantas domésticas; entre los Trio del Surinam existe un mito según el cual la agricultura fue introducida por una mujer mítica que convence a su padre, un caimán gigante, de donarlos a los hombres, el caimán en mención traslada las plantas domésticas al pueblo y en su pene lleva la planta de la yuca. En opinión del autor esto podría estar representado en el Obelisco Tello.

La interpretación zoológica de Burger es rebatida, al notar más detalles en común con cocodrilos, por Lumbreras (1993) aunque sin resultar convincente tampoco, la

opción de buscar el correlato natural de lo representado no es lo más adecuado. La analogía con el mito de los Trio es interesante pero debería tener más elementos en común, por ejemplo, si, efectivamente, la planta es yuca, si en el mito hay alguna mención a un carácter hermafrodita del caimán dador de plantas, etc. El camino más efectivo para comparar mitos y figuras es buscar las semejanzas a nivel de estructura y no de lo naturalista; es lamentable que no se preste más atención a los llamados kennings del interior, pudieron aportar detalles que fundamenten más la propuesta de la analogía con el mito de los Trio.

I.2.1.2.9 El Obelisco Tello según Donald Lathrap

Lathrap considera al Obelisco como un modelo cosmológico completo y detallado y sirve de base para numerosos planteamientos. Son varias las publicaciones de trabajos de Lathrap a este respecto, pero nosotros seguiremos el trabajo de 1982 (241 – 262).

Realiza una analogía entre los centros ceremoniales del formativo andino y las malocas amazónicas, entendiéndolas en su función de centro de poder, como ejes del mundo desde los cuales un chamán se puede comunicar con los niveles del universo. Se entiende al Obelisco como uno de estos "ejes de poder".

Basado en mitología amazónica Lathrap presenta al Caimán Negro como la representación del cosmos, sería el equivalente del felino en tierra y el águila arpía en el cielo, siendo "El señor de los peces" (traducción nuestra) como principal predador acuático. Estaría representado en la Estela de Yauya.

Pero la principal representación del caimán (*Melanosuchus Niger*) en su papel de modelo cosmológico se encuentra en el Obelisco Tello. Se encuentra dividido en el Gran

Caimán de los Cielos, marcado por un águila arpía, y el Gran Caimán del Agua y del Bajo mundo, al que le corresponde un Spondylus y el Strombus. Ambos seres están separados por una membrana sobre la que la vida mundana toma lugar. El jaguar se halla en posición subsidiaria y en cierta manera marca el paso de un caimán al otro. Se encuentra una aparente contradicción en que el Caimán femenino relacionado al agua tenga pene pero esto lo soluciona el autor auxiliándose en mitos amazónicos de seres femeninos que portan grandes penes, aunque esto no resulta del todo convincente la propuesta señala que el caimán representa el orden del cosmos y que debió ser anterior al Lanzón, pudiendo haber sido tallado en algún lugar en el bajo Marañón y luego trasladado a Chavín.

Lathrap realiza numerosas identificaciones de plantas y animales, esto lo veremos con más detalle cuando revisemos todas las interpretaciones de cada figura del Obelisco.

1.2.1.2.10 El Obelisco Tello según Marco Curatola

En su trabajo de 1991 Marco Curatola realiza una descripción sumaria del Obelisco Tello que intentaremos resumir en los siguientes párrafos. Lo representado en el Obelisco es *"una única y monstruosa criatura zoomorfa"* (Curatola, 1991: 201) logra el autor distinguir la anatomía de los dos animales graficados y que cada figura es independiente de la otra, se halla en posición vertical, antinatural, el cuerpo se sujetaría a la cola que parece ser de ave o de pez, se describe la posición de las extremidades y se pasa a lo que concierne al interior del cuerpo

> "El cuerpo entero del animal aparece cubierto por un tupido mosaico de motivos fitomorfos y antropomorfos de los que sobresalen, en toda su extensión, unas cabezas de felino de distinto tipo y tamaño, pero siempre con defensas poderosas.

> El vientre mismo de la horrible criatura está representado por una enorme y larga boca con una fila superior y otra inferior de dientes puntiagudos triangulares, separados por dos enormes colmillos, que encajan perfectamente el uno con el otro." (Ibíd. 201)

Se identifican los elementos externos al animal A como un spondylus con boca felina de la que salen serpientes y un jaguar; los elementos externos al animal B serían un pequeño pájaro o pez con cabeza de felino y dos aves rapaces. El autor concuerda con Lathrap en lo que respecta a las interpretaciones sobre las especies vegetales presentes en Obelisco y la identificación del ave como águila Arpía, en general todo esto como elementos procedentes del bosque tropical. No es el lugar, pero, ¿por qué pensar en lo graficado en obelisco como *"monstruosa criatura zoomorfa"* o *"horrible criatura"*, si bien esto no afecta las interpretaciones e inferencias brindadas por el autor, predisponen al lector profano a pensar en la *"criatura"* como algo negativo o terrible mientras que el lector especializado se pregunta si el autor no demostrará una exagerada carga subjetiva a la hora de interpretar si es tan afecto a este tipo de juicios.

Tras realizar una exhaustiva revisión de las anteriores interpretaciones acerca del Obelisco, Curatola se anima a presentar su propuesta interpretativa basada en analogía etnográfica

> "Hay que preguntarse si nada, absolutamente nada, ha sido transmitido de los mitos, de las leyendas, de las creencias y representaciones colectivas que inspiraron a los artistas Chavín. Y más si estamos delante de una cultura, la andina, que se caracteriza por su extraordinaria continuidad en el tiempo." (Ibíd. 209)

Las bases están dadas, de la misma manera que Kauffmann (1993) Curatola buscará un mito actual que tenga elementos que se puedan asociar de alguna manera a lo representado en el Obelisco. Para esto se fundamenta la aparente continuidad cultural

andina y se trazan las similitudes entre mito y figura, de manera muy parecida a como luego lo va a realizar Kauffmann. Antes de pasar a resumir el relato mítico con el que Curatola explica el Obelisco es interesante señalar que para el autor se trata de relatos *"que inspiraron a los artistas Chavín"* esto hace pensar en artistas que actúan de manera libre representando sus "inspiraciones" en los soportes que luego adornarían los Templos o que, incluso, serían adorados, la similitud con lo que ocurre en el Viejo Mundo es latente y no parece ser la manera más adecuada de intentar explicar el papel de los artífices de estas figuras.

El mito de Achkay usado por Curatola[6] se puede resumir de la siguiente manera: dos niños son expulsados de sus hogares debido a la carestía de alimentos, son engañados por Achkay quien promete protegerlos pero esta devora al niño en la noche, la niña logra escapar tras lograr con un ardid que Achkay devore a su propia hija y se esconde con auxilio de los animales, su hermano resucita y ambos ascienden al cielo donde se transforman en la constelación de Las Pléyades o en las estrellas matutina y vespertina según otras versiones; Achkay intenta alcanzarlos y sube por una cuerda que se rompe, al estrellarse contra el suelo se originan las plantas sobre la tierra. El escenario del mito es en las cercanías de Chavín. Es en base a este relato que para Curatola se explica el Obelisco.

El cuento sería *"un auténtico mito de origen de las plantas"* (Ibíd. 211) las similitudes serían las siguientes: un ser que come carne humana es protagonista del mito mientras que en Obelisco lo representado es una *"monstruosa criatura carnívora con los rasgos de un caimán"* (Ibíd.); el reptil del obelisco es representado en una posición no natural, en vertical, y en el mito el personaje principal asciende al cielo en búsqueda de

[6] Se trata de las versiones recogidas por Mejía Xesspe (1952)

las víctimas de su venganza; en el mito dos hermanos huyen de Achkay, en Obelisco un felino y una de las dos rapaces serían la representación de estos dos hermanos; la cola del "monstruo" aludiría a que la acción se desarrolla en el aire; en el mito la cuerda se rompe y Achkay cae, esto estaría también en Obelisco, Curatola interpreta los signos en forma de "S" del extremo superior e inferior como una soga (¡) y señala que en Obelisco está representado el preciso momento en que Achkay cae y suelta la cuerda, esto estaría representado también en el Lanzón que, para este autor representa también a Achkay para finalizar, los "ojos excéntricos" no serían otra cosa que la alusión de *"la dirección de la mirada del monstruo, que apunta a su víctima mientras asciende al cielo."* (Ibid. 212) Curatola sostiene que no se trata de dos figuras de monstruos o caimanes, sino

> "una bestia feroz que se está estrellando y de cuyo miembros repartidos nacen los frutos de la tierra. A través de la falta de simetría de los dos perfiles del animal, los autores de la obra quisieron dar una idea del desmembramiento del cuerpo, imagen reforzada por la construcción rigurosamente 'modular' de la figura, como si fuera un gigantesco mosaico apunto de romperse. Justamente el efecto deseado." (Ibíd.)

Para este autor, parece ser algo normal forzar la evidencia que tiene ante sus ojos para hacer encajar su modelo. El negarse a ver la representación de dos seres[7] (sean lagartos, caimanes, monstruos, felinos, felinos voladores o lo que se quiera interpretar) es algo que prueba que las ideas preconcebidas pueden ser más fuertes que los hechos.

Ponemos en tela de juicio toda esta interpretación en el mismo terreno de las interpretaciones *"a ojo de buen cubero"* (Kauffmann, 1993: 57) que este autor maneja. Primero, el mito habla de un personaje antropófago, lo representado en Obelisco es sólo un ser "feroz" si se le quiere denominar así; la posición antinatural del monstruo del obelisco se dice alude al ascenso de Achkay, nótese que luego se menciona que lo

[7] Nótese líneas arriba que el autor ve dos figuras, pero luego habla de la unidad que representan, por ello señalamos que se niega a ver las dos figuras.

representado en obelisco es Achkay estrellada y en otro momento se menciona que se está soltando la cuerda, entonces ¿todo esto se realiza en la posición antinatural? ¿Todo se realiza en un mismo momento? Veamos, hay un felino y dos rapaces, esto no encaja con sólo dos hermanos, en todo caso, ¿quién es el tercer personaje en Obelisco? Los ojos excéntricos son interpretados como que miran hacia arriba, donde la víctima huye, pero, recuérdese la posición no natural, entonces, de esa manera el monstruo no mira hacia donde huyen sus víctimas. Aparentemente Curatola ha planteado sus argumentos por separado y al unirlos no les ha dado una unidad de criterio para que no tengan las contradicciones que hemos encontrado. No pasamos a rebatir la propuesta que

> "el personaje antropomorfo con rasgos felinos, pero sin colmillos, que se encuentra en el dorso del caimán, y que parece llevarse las manos a la boca como si quisiera gritar, no podría ser Oronkay, la joven que erróneamente terminó en el estómago de Achkay?" (Curatola, 1991: 213)

Esto simplemente es subjetivismo exagerado sin sustento de ningún tipo. Hacia el final se plantea que de los dientes de la bruja salió el maíz, al igual que ocurre en el mito de Pachacamac recogido por Luis de Teruel en el siglo XVII, entonces, esa sería la razón de la presencia de bocas de felinos en el arte Chavín, aludirían al Maíz como el principal alimento andino.

No queremos negar la utilidad del uso de analogías etnográficas, es más, creemos que el mito de Achkay es muy importante para entender el mundo Chavín, sobre todo relacionando esto con el "ascenso al cielo" como un tema recurrente en la ideas de los chamanes siberiano (Eliade, 1996) pero; la forma en que se encuentra actualmente ha debido sufrir numerosas modificaciones, no sólo de forma, sino, talvez también a nivel estructural, es necesario realizar estudios más serios para lograr arrancar los nexos comunes entre los mitos actuales y la realidad ideológica de los Chavín, mayores críticas

a esta manera de trabajar las figuras las veremos en el parágrafo de Metodología más adelante.

I.2.1.2.11 El Obelisco Tello según Rogger Ravines

Ravines toca el Obelisco Tello sólo tangencialmente para fundamentar iconográficamente su propuesta de un origen costeño de Chavín, más precisamente, se refiere que muchas de las figuras de Chavín tienen su origen en otros sitios, y Chavín resultaría siendo una síntesis de todo esto (Ravines, 1984: 41) En este trabajo Ravines plantea que la *"imagen principal"* de Garagay es una langosta (Ibíd. 39) esta identificación la realiza usando argumentos zoológicos como los criticados por Kauffmann (1993: 57).

Realiza una secuencia en la cual el primer lugar en antigüedad lo ocupa la *"imagen principal"* de Garagay, seguida por el plato de Tembladera que representa un arácnido y finalmente el Obelisco Tello. Se toma particular interés en la *"cola de langosta"*: *"Si a esta se ubica en un extremo, al centro se coloca la del plato de Tembladera, y en el otro extremo la del Caimán del Obelisco Tello, puede observarse no solo un cambio en el estilo sino la gradual transformación de un rasgo en tema"* (Ravines, 1984: 41). Realizando este tipo de análisis llega a la conclusión que operando con las convenciones de Rowe para el arte Chavín la *"imagen principal"* de Garagay puede transformarse en una de las aves del templo nuevo de Chavín; aunque, el mismo reconoce que esto es ambiguo y existen antecedentes de estas figuras en Huaca Prieta (Ibíd. 43)

A pesar que Ravines reconoce que *"Las caras Chavín, tal como se presentan, son obviamente tipos antes que retratos"* (Ibíd. 41) su intento por hallar identificaciones

a nivel de especie en las representaciones Chavín lo acercan a lo que el niega, se escuda en las convenciones de Rowe para hacer quedar lo que podríamos considerar "estructuras sígnicas" subyacentes como moldes a usarse en los que se puede hacer encajar representaciones diversas y hallar evoluciones en las maneras de representarse; como veremos más adelante, el modelo Chavín es generativo, antes que retratista y tipológico y el paradigma de componentes es amplio pero no infinito, en base a este se realizan numerosas combinaciones de acuerdo a lo que se requiere representar. La propuesta de hacer llegar Obelisco Tello como "descendiente" de la representación de una "langosta" nos parece carente de evidencia, incluso al nivel del análisis de las figuras.

I.2.1.2.11 El Obelisco Tello según Daniel Morales Chocano

Para Morales (2000) es importante identificar *"la estructura simbólica del obelisco para poder entender el gran significado que encierra."* (Morales, 2000: 90) Para esto se basa en los trabajos de Kaulicke (1994) que propone una estructura básica del obelisco, Morales usa esta división *"porque en ella subyace el concepto de dualidad y tripartición como base de la organización social mítica – religiosa de la sociedad Chavín."* (Ibíd.) **(Gráfico 24)**

Previamente este autor ha planteado que existe una estructura simbólica en el Centro ceremonial de Pacopampa que se manifestaría

> "...por la oposición y complementaridad (sic) dual, expresada en la naturaleza macho versus hembra o pareja de animales de cada plataforma; mientras que la tripartición expresada por los tres espacios o plataformas, con sus respectivas plazas, cada una de ellas adquiere significado por su representación iconográfica que señalan los tres conceptos de la cosmovisión andina: Hananpacha, Kaypacha y Ucuypacha. Dualidad y tripartición jerarquizan y regulan el sistema social-mítico-religiosos, son mundos interrelacionados, funcionan como un todo

orgánico, mantienen el orden y el equilibrio, propiciando la permanencia y continuidad del sistema..." (Ibíd. 88)

Entonces, Morales desea demostrar que este orden se encuentra representado también en Chavín y en Nazca, para nuestro propósito sólo veremos como intenta demostrar su propuesta usando el Obelisco Tello como ejemplo.

Morales Divide al Obelisco en cabeza, cuerpo y cola. En la cabeza resalta la presencia de un spondylus con serpientes, un felino, un ave de alas extendidas y un pez feminizado. Aquí ve respaldada la primera división en tres representada por *"serpiente, el felino y el ave que representan los tres espacios simbólicos."* (Ibíd. 90) En el cuerpo se percata de la diferencia de género pero aumentando que en el caso del ser hembra *"en el vientre hay dos seres antropomorfos, lo que indicaría momentos de fecundación de mellizos"* (Ibíd.) Esto respaldaría que se esté denotando *"la dualidad macho versus hembra de manera similar a Pacopampa."* (Ibíd.) En la cola no se nota nada especial.

Se concluye que la boca es el origen de todas las cosas (cfr. Campana 1995a) y en el cuerpo se encuentran todos los alimentos *"esta imagen puede dar origen como procreadora del mundo dentro de la cosmovisión Chavín."* (Ibíd. 93)

Es de resaltar el deseo de hallar una estructura que sirva de marco a lo representado y lo explique, esto es hallado en Pacopampa, no entraremos en detalles a ese respecto, pero si en el caso que el modelo se traslada al Obelisco Tello: en lo que respecta a la cabeza es necesario mencionar que la serpiente no es un elemento principal, está subyugado al spondylus, por otro lado en la descripción se mezcla elementos que pertenecen a distintas caras del Obelisco, además no se toma en cuenta un ave de perfil, algo erosionada, pero no por ello inexistente, tampoco se toma en cuenta la presencia del pez "felinizado". Respecto del cuerpo, no se presenta evidencia de ningún tipo que

respalde que existan dos figuras antropomorfas en el vientre y que se trate de mellizos, no ha existido una adecuada interpretación de estas figuras y se concluye en una aparente gestación.

El modelo funciona en el aspecto dual, eso es algo que se tiene claro desde Tello (1923), sin embargo respecto a la tripartición representada por serpiente, felino y ave no hay cosas claras. Sería necesario un análisis más detallado a ese aspecto de la propuesta.

1.2.1.2.12 El Obelisco Tello según Peter Kaulicke

Para Kaulicke (1998) el Interés central de los cultos del Formativo en general fueron centrados en el control del agua, este concepto sagrado del mundo se vería reflejado en la iconografía.

Es en este marco de ideas que se debe entender loa planteamientos acerca del Obelisco Tello que Kaulicke realiza. Para este autor es válida la idea de Tello de ver en el obelisco una especie de mapa o modelo del mundo (Kaulicke, 1994).

Lo grabado en el obelisco estaría ordenado en una *"red ortogonal de cuatro niveles verticales"*, el primero de estos niveles es de dos veces doce, el medio dos veces seis, otro de dos veces doce y el final con dos veces seis. Llama la atención acerca de la alternancia de los números cuatro y tres. La pieza representaría a dos monstruos en unión sexual que serían la representación del cosmos dividido en dos mitades verticales. Su posición vertical también a lude a que es el eje del mundo que representa el orden *"a través del líquido vivificador esencial para la vida tanto animal como vegetal y humana."* (Ibíd. 464) Esta idea la vamos a tener desarrollada posteriormente por Makowski (1996, 1997 y 2000). El orden del mundo también se daría a través del ciclo del agua pero en posición horizontal, donde se presentan los tres niveles del mundo.

I.2.1.2.13 El Obelisco Tello según Ralph Cané

Nos acogeremos a los estudios de Ralph Cané publicados en 1983, los cambios realizados posteriormente (1986) no resultan sustanciales en mayor medida y se refieren a críticas a las ideas de Donald Lathrap. Lo sustancial respecto al Obelisco Tello realizado por Cané se encuentra en su artículo sobre el Obelisco publicado en 1983 que pasaremos a resumir y analizar.

Cané se adhiere a la propuesta de Kauffmann de ver en el Obelisco y Lanzón la figura de un felino volador, el autor defiende esta posición y busca confirmarla a través de un análisis no muy detallista de las figuras y sus contextos, apoyándose muchas veces en razonamientos resultado de intuición que no podrían ser confirmados.

Las ideas de Cané sobre el Obelisco se resumen por el mismo en lo siguiente:

> "... el autor propone que el Obelisco Tello es un monumento eregido (sic) por las clases dirigentes, sacerdotes-shamanes a lo que hoy llamamos 'Comercio'; o mejor: 'Intercambio' de los productos de la costa y de la selva. Es un monumento de 'Gracia a la Divinidad del Cielo, y la Tierra, del Agua y la Fertilidad', por el Don concedido de poder vivir en abundancia, gracias a este intercambio, de productos exóticos, ajenos a la zona. Esto permitió a la clase dirigente levantar el Templo en ese lugar..." (Cané, 1983: 20)

Esta idea es resultado de su análisis donde encuentra elementos de origen costeño como concha Spondylus y Strombus; además elementos de origen selvático como Calabaza botella, planta de ají, Achira, yuca y maní. Entonces lo anterior unido a la existencia de galerías subterráneas que pudieron servir como depósitos para la mercadería (Burger, 1978) y un hipotético tributo a los peregrinos del templo nos llevaría a considerar la existencia de una red de intercambio de productos cuyo centro sería Chavín, en esto no hay contradicción, pero si en considerar que Obelisco sea un Monumento de agradecimiento a las divinidades por el comercio. No se han tomado en

cuenta otros detalles, como el referido por el mismo autor del carácter alucinado de estas figuras o el contexto en el que pudo funcionar.

Para Cané el elemento A-10 del atlas de Rowe no es una marca felínica sino una rodaja de Cactus "San Pedro". Pero, se trataría de un cactus idealizado y esto *"se refiere al carácter sobrenatural del ser representado, enfatizando acaso, su carácter alucinado mítico felínico."* (Ibíd. 18) Este elemento, con forma de cruz cuadrada con un círculo al medio, aparece también en otras litoesculturas que según el autor también representan al "Felino Volador" como la estela de Yauya o Las Vigas Ornamentadas. La intención del artista habría sido *"recalcar el carácter alucinado, mítico, del Felino Volador."* (Ibíd.)

El símbolo en "S" que es interpretado por la mayoría de autores como el genital femenino es interpretado por Cané como un *"símbolo de la fertilidad"* (Ibíd. 22) se originaría en una serpiente muy estilizada, resultado de la mezcla de una serpiente emplumada y ojos anteriores a Chavín. Su posición importante sobre todo en figuras de felinos y como genital de uno de los seres del Obelisco lleva al autor a pensar que se trate del símbolo de la fertilidad pues incluso los ojos *"hieratizados"* al interior se les ve como *"óvulos femeninos, latentes de ser fertilizados, e hieratizados."* (Ibíd. 24)

Cané se percata que hay elementos que no pertenecen al ser representado en el Obelisco sino que se encuentran delante de sus bocas. El felino que se haya representado allí, delante de la "rodaja de cactus" también aludiría al carácter alucinado de la representación y ambos llamarían la atención acerca de *"los conceptos religiosos adorados: la serpiente emplumada y el felino."* (Ibíd. 25) Los elementos que se hallan delante de las fauces no serían devorados ni despojos, sino *"divinidades menores."* que son producidas por *"El Gran Dador de Plantas"*. (Ibíd.)

Cané realiza una descripción exhaustiva de todos los elementos del Obelisco de acuerdo al atlas de Rowe, sin embargo, lo que atañe a ello lo veremos en detalle al analizar todas las propuestas interpretativas a cada uno de los elementos del obelisco en la sistematización de este en el siguiente capítulo.

I.2.1.2.14 El Obelisco Tello según Santiago Antúnez de Mayolo

Antúnez publica algunas observaciones acerca del Obelisco, del cual pretende ser el descubridor, en un contexto más de abierta oposición a las ideas de Tello y su reclamo acerca de la autoría del descubrimiento y las primeras exploraciones en Chavín; este tema lo trataremos sólo en parte en lo que respecta al hallazgo del Obelisco en lo que respecta a su Contextualización.

Sigue a Tello en la identificación de dos felinos: uno macho y otro hembra, pero se muestra en desacuerdo con la interpretación acerca de lo que sale del genital masculino: para él se trata de siete ojos humanos que representan a Las siete cabrillas, un símbolo de la fecundidad que identifica con los siete ojos de Imaymana que se encuentran en el dibujo del Altar Mayor del Coricancha de Santa Cruz Pachacuti. Esto también se hallaría representado en cerámica Nazca.

Basándose en mitos recogidos por cronistas y extirpadores de idolatrías, así como uno recogido por él, se busca hallar la interpretación al *"Obelisco de Chavín"*. Los mitos hablan de gigantes que poblaron la región en los primeros tiempos y son los autores de las construcciones de Chavín, estos se transforman en plantas, animales y son considerados como divinidades. El personaje que porta un tocado con plumas cerca al extremo inferior del Obelisco sería la representación de un "Huari" recién encarnado, esto porque tiene sólo cuatro dedos en la mano como un felino, esto también puede

observarse en los felinos que forman el Obelisco. El otro antropomorfo que se halla en la parte superior sería un *"sujeto que muestra en alto sus manos con cinco dedos, indicando, con ello que se trata de un hombre resultante, según el mito (...) de la metamorfosis del primitivo 'Huari' en hombre."* (Antúnez, 1965 – 1966: 16) El individuo encerrado en un recinto con forma de "U" sería el *"episodio del escape de los Huaris del interior de la tierra"* (Ibid.) Las cabezas felínicas de las que salen plantas serían la representación de la transformación de los Huaris en plantas. Las cabezas de las que salen plantas portadas por las extremidades traseras de los felinos del Obelisco serían alusión al poder generador de las cabezas cortadas, esta idea es planteada por Tello inicialmente pero no es mencionado. El Obelisco sería un mapa cosmológico como el dibujo de Santa Cruz Pachacuti pues también representaría en la cúspide al sol (cóndor), luna (pez) y los otros elementos podrían ser cometas y estrellas.

Resumiendo para Antúnez de Mayolo el Obelisco *"Representa la apariencia de la vida en la tierra con el huari semidivino y su metamorfosis en hombres, plantas y animales (...) el Cosmo en su totalidad."* (Ibid. 17)

La comparación con mitos es llevada a su extremo por este autor, la correspondencia es forzada y los argumentos son débiles, por ejemplo, no se toma en cuenta que –en el caso de los dedos- quienes nacían faltándoles o sobrándoles un dedo estaban predestinados a ser chamanes o sacerdotes de las divinidades, no necesariamente indica esto estar cerca de la animalidad por tener igual número de dedos que un felino. La identificación de los ojos de Ymaymana carece de mayor sustento salvo la numeración similar pero no hay nada más que lo respalde.

I.2.1.2.14 Breves conclusiones

Recordando la anterior división de las opiniones acerca del arte Chavín: representativo versus simbólico; pero, resulta curioso notar como quienes lo plantearon como algo simbólico prefirieron optar por una interpretación representativa para Obelisco, Tello y Carrión prefieren la idea de designar a obelisco como la divinidad Wari u Onkoy abandonando la idea de un controlador de las estaciones de un carácter más simbólico. Esto, mientras que los que optaban por lo meramente representativo terminaron transformando a Obelisco en especies de "transcripciones" de mitos o simbólicos ejes del mundo.

Quienes ven en Obelisco Tello una divinidad son: Tello, Carrión, Rowe, Lumbreras y Kauffmann. Para ellos se trata de una divinidad y no se da mayor explicación (Rowe y Lumbreras) o se define como una divinidad vinculada a la agricultura (Tello y Carrión) o bien como una Divinidad del Agua (Kauffmann).

Para otros se trata d la representación de mitos. Es el caso de Curatola quien ve el mito de Ashkay; Burger para quien se trata de un mito sobre el origen de las plantas cultivadas; Campana que ve un mito cosmogónico y una manera de ordenar el mundo; y, Antúnez para quien se trata del mito de los Wari.

Quines se inclinan a ver en el Obelisco un eje del mundo o una visión de cómo se ordena este están: Kaulicke, Morales, Lathrap y Makowski. Y también se tiene la solitaria propuesta de Cané para quien se trata de un monumento de gracia a la divinidad por el beneficio del comercio (¡).

Pero todo lo anterior es una segunda interpretación, pues habíamos mencionado que la mayoría opta por un simbolismo implícito en Obelisco. Así, primero trataron de identificar un animal en él, así tenemos que para Tello, Carrión y Antúnez se trata de dos

felinos (sin especificar especie); para Kauffmann y Cané se trataría de un felino volador, especificando la interpretación e identificación Kauffmann da a entender que se trataría de un gato montés en cualquiera de sus dos variedades; se inclinan por un monstruo de caracteres de lagarto o cocodrilo Lumbreras y Makowski, aunque el primero se inclina más por un dragón con caracteres predominantes de cocodrilo; Curatola ve simplemente un monstruo; finalmente Rowe, Burger y Lathrap se inclinan por el caimán negro. Han primado las identificaciones zoológicas para luego con ellas de base entrar a tallar en el simbolismo de esta pero ningún autor enfoca un papel comunicador para el Obelisco, siquiera el mismo Tello.

I.2.2 Bases teóricas

Para la elaboración de nuestra propuesta metodológica hemos asumido conceptos, categorías y maneras de manejar la información, propias de diversas líneas de investigación lingüística y semiótica así como de otras ramas no tan afines. Para una mejor comprensión acerca de de donde se derivan nuestros planteamientos los ordenaremos de la siguiente manera: planteamientos arqueológicos, semióticos, lingüísticos, estadísticos, taxonómicos y gramatológicos.

I.2.2.1 Planteamientos Arqueológicos

Entenderemos por arqueología la ciencia social cuyo objeto de estudio, como en las otras, es el hombre, pero, a través de la evidencia material que este produjo a lo largo de su existencia para satisfacer sus diversas necesidades. De esta manera, el arqueólogo debe recuperar evidencia física para a través de ella reconstruir los hechos sociales que

el hombre desarrolló para resolver sus necesidades. A través de esto la arqueología transforma esa evidencia material en testimonio que permite reconstruir la historia.

Los estudios en arqueología referidos a figuras, han estado enmarcados más que nada en la historia del arte e interpretaciones antojadizas, sin embargo, en sentido estricto arqueológico no se encuentra nada más allá de intentos de entender el arte o poner el estudio del estilo al servicio de la datación cronológica relativa. No hemos logrado hallar estudios de figuras tratadas como sistemas de comunicación para el área andina. Los estudios de Victoria de La Jara (1972, 1975) y Rafael Larco (1938) adolecen de no tomar en cuenta contextos arqueológicos, en el caso particular de Larco no aborda desciframientos y propone la escritura basándose en lo que se aprecia en ciertas vasijas suponiendo escenas de lectura y de transporte de pallares grabados; el caso de La Jara es interesante y podría ser objeto de un análisis más detallado, pero ello no encaja con nuestros objetivos, en todo caso podemos decir que presenta vínculos directos entre las expresiones en los tokapus y las palabras, su estudio es relacionar expresiones físicas y contenidos del vocabulario quechua. La base semiótica usada no está publicada en su forma total. En general, estos trabajos abordan directamente ciertos signos como un sistema de escritura, no hay un análisis previo; es el caso de De La Jara, y, en el caso de Larco, halla la base que le permite suponer la existencia de la escritura pero no llega a más. La propuesta de Williams Burns para los tokapus coloniales de los dibujos de Felipe Huamán Poma y los quipus carece de un adecuado sustento metodológico y no realizaremos mayores comentarios al respecto.

I.2.2.2 Planteamientos Semióticos

Para lo que se refiere a la semiótica seguiremos las propuestas de Humberto Eco (2000) expresadas en su "Tratado de Semiótica General". Es a este autor en quien nos basaremos en los temas generales, en los detalles de método citaremos a otros investigadores. El objetivo de este título es ordenar las ideas que se verán subyacentes a lo largo del desarrollo de nuestra propuesta metodológica y el marco teórico en el que se encierra.

I.2.2.2.1 La Semiótica

Para Eco *"La semiótica se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa."* (Eco, 2000: 22). Siendo entonces claro de que se ocupa la semiótica se debe aclarar un poco el concepto de signo, Eco propone: *"que se defina como signo todo lo que, a partir de una convención aceptada previamente, pueda entenderse como ALGUNA COSA QUE ESTA EN LUGAR DE OTRA."* (Ibíd. 34). Aunque este autor propone también que el concepto de signo se puede traducir por el de *"Función semiótica"* (Ibíd. 18) nosotros manejaremos el concepto de signo en este trabajo, será sobre él que construiremos un sistema de categorías que servirán para entender el Obelisco Tello y otras litoesculturas.

Para Eco es importante distinguir entre "significación" y "comunicación", pare ello piensa que deben existir una teoría de los códigos y una teoría de la producción de signos, a estas teorías les corresponderían respectivamente una semiótica de la significación y una semiótica de la comunicación (Ibíd.). Teniendo esto en cuenta debemos mencionar que en el dominio de la semiótica se incluyen

"el estudio de los sistemas más culturalizados, como, por ejemplo, los LENGUAJES FORMALIZADOS (de la lógica al álgebra y a la química), los diferentes alfabetos y sistemas de escritura o SISTEMAS GRAMATOLOGICOS, los lenguajes cifrados y los llamados códigos secretos." (Ibíd. 28)

Además de *"sistemas cuyo carácter 'cultural' está reconocido (los códigos iconográficos) hasta llegar a las diferentes gramáticas, sintaxis y léxicos que parecen regir la comunicación arquitectónica y el llamado lenguaje de los objetos."* (Ibíd. 29) De acuerdo a esto, un estudio tradicional de historia del arte se ve enmarcado en la semiótica y puede ser estudiado desde ella, es decir, es posible estudiar la llamada "iconografía Chavín" desde la semiótica talvez, sin dejar de entenderlo como arte, pero, nuestro propósito no es ese. Veamos que más se puede estudiar en semiótica:

"TIPOLOGIAS DE LAS CULTURAS, en que la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los propios comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos, etc." (Ibíd.)

Incluso desde una óptica de trabajo filológica es posible aplicar semiótica para ordenar la base etnográfica o etnohistórica usada para buscar el significado de las "iconografías", lamentablemente esto es algo que la mayoría de estructuralistas y "filólogos" no realizan y simplemente proceden a buscar los puntos coincidentes que les sirven sin tomar en cuenta el resto.

En general

"'la cultura por entero debería estudiarse como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación' lo que significa que no sólo *puede* estudiarse la cultura de ese modo, sino que, además, sólo estudiándola de ese modo pueden esclarecerse sus mecanismos fundamentales." (Ibíd. 44-45)

Esta propuesta es aventurada, aunque debe asumirse que la cultura es comunicación y significación, nosotros abordaremos sólo lo referido a un medio de comunicación en particular que es el Obelisco Tello y aquí hemos señalado lo que entendemos por semiótica y que es lo que esta estudia.

I.2.2.2.2 Teoría de los Códigos

Un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los de un sistema transmitido, de esta manera sería la expresión del segundo y este a su vez, el contenido del primero (Eco, 2000: 83) Cuando una expresión y un contenido están en correlación, ambos vienen a ser Funtivos de esta correlación. (Ibíd.) De acuerdo a esto sólo existiría signo cuando *"(esté) constituido siempre por uno (o más) elementos de un PLANO DE LA EXPRESION colocados convencionalmente en correlación con uno (o más) elementos de un PLANO DEL CONTENIDO."* (Ibíd.) Esto implicaría que un signo no sea una entidad física, porque esta *"es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión"* (Ibíd. 83 – 84); además que

> "UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD SEMIOTICA FIJA, sino el lugar de encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. Hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas (Hjelmslev, 1943)."

Los signos serían sólo resultados provisionales de las reglas de codificación, estas autorizarían la asociación de determinados elementos sólo en determinadas situaciones; formando signo sólo en situaciones previstas por el código. Los códigos más que organizar los signos, lo que hacen es proporcionar reglas para generarlos. (Ibíd. 84 – 85)

La extracodificación (Ver I.2.2.2.5) nos ayudará a entender mejor como se organizan los signos en las culturas, resultando que existen culturas gramaticalizadas y textualizadas. Eco sigue a Lotman (1969, 1971) que afirma *"que existen culturas regidas por sistemas de reglas y otras gobernadas por repertorios de ejemplos o modelos de comportamiento"* Ibíd. 217) El caso de una cultura gramaticalizada se considera algo como correcto si se ajusta a las reglas existentes pues los textos se originan a través de la combinación de unidades discretas; en el caso de las culturas textualizadas se producen textos que se proponen como modelos para imitar.

Esto se aclara en los siguientes textos *"las culturas gramaticalizadas se orientan más hacia el contenido, mientras que las textualizadas dan preferencia a la expresión"* (...) *"la cultura gramaticalizada descansa en el Manual; la textualizada, en el Libro (Sagrado)."* (Ibíd.)

Por lo general las culturas "primitivas" están textualizadas y las "científicas" están gramaticalizadas, pero Eco señala que esta distinción puede pecar de simplista, pone como ejemplo que nuestra sociedad moderna se encuentra textualizada por los medios de comunicación masivos; mientras que muchas sociedades "primitivas" tienen comportamientos rituales altamente gramaticalizados. Volveremos más adelante con estos conceptos que nos ayudaran a entender el código Chavín.

I.2.2.2.3 Teoría de la Producción de Signos

Emitir un signo requiere de un esfuerzo físico, esto se refiere a cualquier tipo de signo no sólo uno fonético, siguiendo siempre a Eco decimos que *"se 'emite' una imagen, un gesto, un objeto, que, más allá de sus funciones físicas, esté destinado a COMUNICAR algo."* (Eco, 2000: 227) En otras palabras, al emitir un signo se realiza un

trabajo, este trabajo puede ser de diverso tipo y se refiere a los distintos momentos que transcurren entre la expresión, el código y el contenido. Veremos sólo lo necesario acerca de esto: existe trabajo al producir físicamente las señales, al articular las unidades de expresión, al correlacionar un grupo de Funtivos con otro, al producir o interpretar un mensaje, al cambiar los códigos, en los discursos retóricos, al interpretar los textos mediante abducción, al articular e interpretar enunciados verificables, al verificar el contenido de un enunciado, al interpretar expresiones más o menos codificadas, y cuando el emisor busca centrar la atención del destinatario. (Eco, 2000: 229 – 234).

I.2.2.2.4 Análisis Paradigmático y Sintagmático

Para lo que respecta este tema vamos a seguir los planteamientos de Daniel Chandler (2001: 51 y siguientes). Hay dos maneras de organizar los signos en códigos: por paradigmas y sintagmas. Se puede visualizar esto como cada manera como un eje horizontal y uno vertical **(Gráfico 25)**, con el eje paradigmático seleccionamos y con el sintagmático combinamos. Chomsky (1974: 173) define al sintagma como *"cadena de elementos consecutivos, o más bien, quizá, secuencia de clases elementales..."* se puede comparar a su vez al paradigma con un vocabulario a partir de cuya combinación de elementos mediante una gramática poder generar las oraciones correctas de una determinada lengua.

Para el caso de los signos gráficos Chavín nosotros estamos definiendo unidades mínimas significantes así como diversos niveles de agrupación de estas, nuestro paradigma general vendría a ser el conjunto total de estas unidades mínimas que llamamos componentes, de sus diversos niveles de agrupación en Unidades sígnicas o en conjuntos y demás categorías, esto porque todos esos signos son susceptibles de encajar

en determinado orden de acuerdo a lo que se requiere, sea el caso podríamos tener el paradigma del componente ojo, de la nariz, de las bocas, de los signos cabeza de felino, de la cabeza humana, de la cabeza en general, y todos ellos en general serían parte de un paradigma de signos Chavín general.

El Paradigma Sígnico Chavín se encuentra incompleto: muchos soportes físicos de signos se encuentran rotos, borrados, otros muchos se han perdido para siempre, el definir un acercamiento a esta inalcanzable totalidad depende de escoger una adecuada muestra para ser trabajada o escoger todo el material disponible y a partir del formar el paradigma lo más próximo posible al original. En este trabajo es nuestro intento definir el paradigma a partir de lo que se encuentra presente en el Obelisco Tello, pero es nuestro propósito para futuros tiempos realizar el paradigma lo más cercano posible al original mediante el análisis de la totalidad de los soportes físicos de signos Chavín.

Los sintagmas son un nivel de combinación de los miembros del paradigma de acuerdo a ciertas reglas de la sintaxis con las cuales construir una gramática (Chomsky, 1974: 26) El paradigma puede ser dividido de acuerdo a las categorías definidas para la totalidad de sus constituyentes y los sintagmas se forman de acuerdo a reglas que en nuestro caso deben ser descubiertas por abducción. Lo que deseamos reconstruir es la gramática y para ello tenemos que descubrir las reglas que subyacen en el aparente caos de múltiples figuras existentes en la semiótica Chavín.

Sintagma y Paradigma serán conceptos básicos que manejaremos a lo largo de este trabajo y no serán necesariamente mencionados sino que se encontrarán implícitos en la descripción.

I.2.2.2.5 La extracodificación

Eco (2000) define a la hipocodificación como

> "... la operación por la que, a falta de reglas más precisas, se admiten proporcionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido, aunque las reglas combinatorias que permiten la articulación analítica de dichas porciones expresivas sigan siendo desconocidas".

para encajar mejor esto a nuestra investigación citaremos lo siguiente "... *las imágenes producidas por una civilización lejana, se comprenden por hipocodificación*" (Eco, 2000: 213)

Siguiendo a este autor traemos estos conceptos de la semiótica para entender los signos gráficos Chavín, los cuales son parte de un código desconocido y es desde allí de donde mediante la hipocodificación avanzaremos hasta un código potencial. Sin embargo, existen casos ambiguos donde hipocodificación e hipercodificación tienen límites poco precisos y para ello nosotros asumiremos el concepto propuesto por Eco de Extracodificación que es una categoría que abarca ambos fenómenos anteriores.

Cuando interpretamos determinadas figuras como antropomorfas atendiendo a determinadas características sin prestar atención a demasiados detalles estamos operando por hipocodificación, pero cuando a este mismo grupo de figuras es segregado en sus rasgos mínimos buscando la combinatoria que le dio origen aunque talvez no sean muchos de los rasgos definidos unidades significantes, entonces operamos por hipercodificación. Al analizar las figuras Chavín estamos realizando ambas operaciones razón por la cual definiremos en general esta operación como Extracodificación.

Todo esto nos remite al objetivo de este proyecto: nuestra tarea consiste en hallar la gramática de los signos gráficos Chavín, partiendo del resultado de estas reglas los

cuales son el repertorio de signos existentes en los diversos soportes recuperados o aun ubicados en su posición original. Entonces a partir de regularidades y extracodificación operaremos como un lingüista que analiza una nueva lengua, en nuestra "lengua" la semántica nos es desconocida, pero como es nuestro propósito demostrar que tal "Lengua" existe nos bastará hallar la sintaxis de los signos que la componen.

Eco señala que el estado embrionario de una hipocodificación o hipercodificación es la Abducción (llamada así por Peirce) también llamado hipótesis, según esto se trata de una inferencia de un caso a partir de una regla y de un resultado, es decir, una circunstancia se puede explicar como un caso específico de una regla general, se trata de construir reglas hipotéticas mediante abducción hasta plantear un código potencial que nos permita conocer las reglas que rigen a los signos de nuestro estudio, es decir, la gramática en toda su capacidad generativa como señala Chomsky.

I.2.2.2.6 Metáfora y metonimia

Dos figuras retóricas son recursivamente empleadas para entender el arte Chavín, la metáfora y la metonimia. Para Eco *"no sirven sólo para 'embellecer' un contenido ya dado, sino que contribuyen a delinear un contenido diferente."* (Ibíd. 390) Siguiendo a Jacobson (1956), vendrían a ser una especie de armazón sobre el cual se realiza cualquier otra operación retórica; esto porque *"representan los dos tipos posibles de substitución lingüística, uno realizado sobre el eje del PARADIGMA, el otro sobre el eje del SINTAGMA; una constituye substitución 'por semejanza', la otra substitución 'por contigüidad'."* (Ibíd.)

Para realizar una metáfora es necesario que dos sememas tengan una marca en común, por ejemplo, Eco nos presenta el caso de "perro" y "fraile", ambos tienen la

marca de "fidelidad" que a su vez tiene una de "defensa"; los perros defienden a sus amos y los frailes defienden los principios de la religión; por ello, *"durante el siglo XII resultó fácil elaborar para la orden de los Padres Predicadores de Santo Domingo la metáfora de 'domini Canes'."* (Ibíd.) El concepto de semejanza se refiere a la identidad semántica de acuerdo a las marcas que se le da a cada concepto.

La metonimia sería un caso de hipercodificación, "se basa en el hecho de que, dada una expresión esclerotizada, uno de sus elementos puede sustituir a otro. *"Por tanto, dado un juicio semiótico admitido como 'el Presidente de Estados Unidos vive en la Casa Blanca', resulta fácil usar 'la Casa Blanca' para indicar al 'Presidente de Estados Unidos'."* (Ibíd. 391) Pero, para esto debe ser necesario que se conozca que la unidad cultural "Presidente de Estados Unidos" posea como una de sus propiedades culturales vivir en la Casa Blanca. La diferencia entre metáfora y metonimia sería que la primera opera con identidad y la segunda con interdependencia.

I.2.2.3 Planteamientos Lingüísticos

I.2.2.3.1 Definición de Lingüística y objetivos de esta ciencia

La definición clásica de Ferdinand De Saussure nos servirá para iniciar este parágrafo:

> "La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o naciones civilizadas, de épocas arcaicas, clásicas o de decadencia, teniendo en cuenta, en cada periodo, no solamente el lenguaje correcto y el 'bien hablar', sino todas las formas de expresión. Y algo más aún, como el lenguaje no está las más veces al alcance de la observación, el lingüista deberá tener en cuenta los textos escritos, ya que son los únicos medios que nos permiten conocer los idiomas pretéritos o distantes." (De Saussure, 1945: 46)

Sin embargo, este autor menciona otra ciencia de la cual, la lingüística sería sólo una parte, la denomina "Semiología" y sería *"una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social."* (Ibíd. 60) Esta semiología se refiere a lo que actualmente se denomina fuera del ámbito académico francés como Semiótica, de ella ya nos hemos ocupado anteriormente, Sin embargo, queremos resaltar el papel subordinado que De Saussure da a la lingüística respecto a la ciencia de los signos.

I.2.2.3.2 Relación entre lengua y escritura

Acerca de la relación entre la lengua y la escritura se sostiene lo siguiente:

> "Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos; la única razón de ser del segundo es la de representar al primero; el objeto lingüístico no queda definido por la combinación de la palabra escrita y la palabra hablada; esta última es la que constituye por si sola el objeto de la lingüística. Pero la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara." (Ibíd. 72)

De Saussure resume el papel de la escritura como el de una simple "fotografía" de la lengua hablada y en cierta manera advierte acerca del peligro de confundirlos y de dar mayor importancia a la escritura que a la lengua de la que es una simple manifestación, una especie de sistema de signos que depende y cuya única razón de existencia es representar a la lengua hablada.

Dos tipos de escritura son definidos: el ideográfico *"en el cual la palabra está representada por un signo único y ajeno a los sonidos de que se compone. Este signo se refiere al conjunto de la palabra, y de ahí, indirectamente, a la idea que expresa."* (Ibíd. 74 – 75) El ejemplo clásico sería la escritura china; el otro tipo de escritura sería el fonético: *"que aspira a reproducir la serie de sonidos que se suceden en la palabra"*

(Ibíd. 75) estas podrían ser silábicas o alfabéticas. Sin embargo, *"las escrituras ideográficas se hacen fácilmente mixtas: ciertos ideogramas, desviados de su valor primero, acaban por representar sonidos aislados."* (Ibíd.) A su vez, el mismo proceso, a la inversa, puede darse en la escritura fonológica: *"la palabra usual y familiar se abarca de una sola ojeada, independientemente de las letras que la componen; la imagen de esa palabra adquiere para nosotros un valor ideográfico."* (Ibíd. 85 – 86)

La escritura es limitada a ser una fuente más de estudio de la lengua, pero con ciertas reservas (Ibíd. 86 – 90) en lo que se denomina *"Crítica del testimonio de la escritura"*; la posición contraria a estos planteamientos las veremos en lo que respeta de la Gramatología.

I.2.2.3.3 Sincronía y Diacronía

De Saussure distingue entre Lingüística Sincrónica y Diacrónica, afirma el carácter complementario de una con otra, aunque reconoce la primacía del carácter sincrónico. Todo esto que ha servido de base para el desarrollo del estructuralismo es tratado con detalle por este autor.

El objeto de una lingüística sincrónica *"es establecer los principios fundamentales de todo sistema idiosincrónico, los factores constitutivos de todo estado de lengua (...) Todo lo que se llama 'gramática general' pertenece a la sincronía"* (Ibíd. 175) En resumen *"se ocupará de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman sistema"* (Ibíd. 174)

La Lingüística diacrónica *"estudiará por el contrario las relaciones que unen términos sucesivos no apercibidos por una misma conciencia colectiva, y que se reemplazan unos a otros sin formar sistema entre si."* (Ibíd.).

De acuerdo a otros estructuralistas, no existiría contradicción entre sincronía y diacronía (ver Barbut y otros, 1973).

I.2.2.3.4 Gramática Generativa

La gramática generativa constituye el principal aporte del lingüista norteamericano Noam Chomsky y a sufrido desde su creación varias modificaciones a través de cambios de modelos, se basa principalmente en proponer un criterio creador, generador, entendiendo a la gramática como un "ingenio" es decir un *"sistema funcional"* (Chomsky, 1974: 170) que genere todas las oraciones gramaticales y aceptables, además se toma en cuenta el conocimiento del hablante-oyente acerca de la lengua que usa. Si bien el presente no es, definitivamente, un trabajo de lingüística, se va apoyar en una serie de conceptos de esta principalmente la generativa de la cual se ha hablado líneas arriba, para ello vamos a tomar prestadas sus definiciones adecuándolas a nuestras necesidades, vamos a seguir para estas definiciones y en cierta manera base metodológica tomándolas de "Estructuras Sintácticas" y "Aspectos de la teoría de la Sintaxis" (Chomsky, 1974 y 1970).

Entenderemos antes que nada que un signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa de acuerdo a una previa convención (Eco, 2000: 34), de acuerdo a esto los dibujos o "iconografía" de cualquier sociedad son signos en sentido general, ya que aun en el caso de las más realistas representaciones artísticas son un reemplazo de la realidad que desean imitar y en el caso de las abstractas son un reemplazo de un concepto, idealidad o fantasía de la mente del hombre que los creó. Pero a su vez hay que ver que estos signos a analizar poseen una particularidad: son gráficos, independientemente del soporte físico en el cual se

encuentren y de la técnica mediante la cual han sido realizados, son gráficos y pueden tener hasta dos niveles de reemplazo, uno de estos niveles es común a todos: siempre reemplazan a algún referente real o concreto o producto de la mente del hombre y a su vez el segundo nivel está referido en que a su vez este primer reemplazo del signo por su referente puede estar reemplazando un concepto o idea con la cual talvez no tenga nada en semejante o talvez sean análogos en un sistema de analogías probable.

Quedando claro lo que entendemos por un signo ahora veremos como la gramática generativa puede servir de base para su estudio.

Un sistema de signos es un conjunto (finito o infinito) de conjuntos sígnicos, cada uno de ellos de una longitud finita y construidos a partir de un conjunto de signos (elementos) finito. Esta definición es dada tomando como base la definición de Lengua de Chomsky (1974) y no necesariamente indica esto que los signos en estudio sean la *"palabra puesta en forma visible"* (Michael Coe, 1995: 17) es decir escritura.

La gramática de un sistema de signos será un ingenio que genere todas las secuencias gramaticales de él y ninguna de las agramaticales. Sería un sistema de reglas que especifica el conjunto de agrupaciones sígnicas y les asigne una descripción de tipo estructural. En la definición lingüística de gramática se plantea que para probar si una gramática es adecuada es determinar si las oraciones generadas son aceptables para un hablante, en nuestro caso dicho "test" resulta imposible de realizar dados los casi tres mil años que nos separan de la gente que produjo estos signos pero creemos que es posible de alguna manera contrastando con otros signos que no estén siendo analizados en esta investigación, dado que con nuestros conceptos todos los signos producidos deben responder en mayor o menos medida a una misma gramática al ser parte de un mismo sistema de signos, pueden ser tomados como un marco referencial donde

contrastar los conjuntos sígnicos generados por nuestra gramática. Otro aspecto de la gramática es que debe ser considerada como una representación del conocimiento del sistema de signos estudiado poseído por el investigador que busca adquirir cierto dominio de dicho sistema.

Para Chomsky era posible el estudio de la sintaxis (construcción) independientemente de la semántica (significados), esto es replanteado en sus sucesivos modelos pero a nosotros nos importa más el postulado primitivo por una simple razón: carecemos de significados para los signos en estudio y tendremos que basarnos en su sintaxis para aproximarnos a su gramática a modo más general. En ese sentido somos recelosos de toda interpretación que vaya más allá de lo estrictamente necesario por motivos prácticos de separación y clasificación, es decir todo aquello que usemos para referirnos a los signos será en sentido estricto un metalenguaje, es decir, un lenguaje que habla acerca de otro.

Por esto entenderemos por sintaxis el estudio de los principios y procesos en virtud de los que son construidos los conjuntos sígnicos en los sistemas sígnicos particulares, la investigación sintáctica tiene como objetivo construir una gramática.

Es uno de los objetivos principales de Chomsky crear una teoría lingüística general, esta sería *"un sistema de niveles de representación que constarían de unidades elementales (primos), así se podría construir cadenas de primos y relaciones definidas sobre los primos, las cadenas de ellos y los conjuntos y secuencias de estas cadenas"* (Chomsky, 1974: 4). Para nosotros existen niveles de representación basados en unidades elementales que serían las Unidades sígnicas o grafemáticas ("Primos") y se puede construir agrupaciones de ellos y relaciones entre estos, esto se explicará mejor a la hora de poner en práctica el método en su segundo momento.

La Teoría de la estructura lingüística tiene entre sus objetivos y funciones proporcionar un método general para seleccionar una gramática para cada lengua dado un corpus de oraciones de esa lengua. Si bien no es nuestro propósito plantear métodos de análisis de sistemas sígnicos de diversas sociedades sino sólo para la de Chavín de Huántar no podemos dejar de lado la sugerente idea de proponer en un futuro una teoría que proporcione los métodos adecuados para estudiar los signos de cada sistema existente. Queremos aclarar que lo que llamamos sistema sígnico no es igual a una determinada sociedad o cultura, no creemos que exista necesariamente una correspondencia entre sociedad y sistema sígnico.

I.2.2.4 Planteamientos Taxonómicos y acerca de la clasificación

La Taxonomía es la ciencia de la clasificación (De la Sota, 1982: 1) *"se aplica al análisis de la clasificación en cuanto a proceso, al establecimiento de sus principios y métodos."* (Ibíd. 2) siguiendo a este autor veremos también que la clasificación es *"ordenar o disponer los seres vivos de acuerdo con sus características y semejanzas, en clases definidas que, por último, constituirán un sistema."* (Ibíd.) Se diferencia claramente de la determinación, esta constituye un trabajo posterior al de la clasificación *"consiste en precisar la ubicación de un organismo, partiendo de sus diferencias con otros semejantes, dentro de un sistema eventualmente en uso."* (Ibíd.)

El uso de la clasificación y la tipología ha tenido gran uso en arqueología, no es nuestro propósito realizar un repaso de estas aplicaciones, pero, podemos decir, en el caso estricto de las figuras Chavín que ninguno de los autores ha realizado una clasificación detallada del conjunto de representaciones Chavín, estas son bastante generales y carecen de sistematicidad.

Vamos a repasar brevemente los aportes de Meggers y Evans (1969) respecto de la clasificación de la cerámica, allí tenemos conceptos bastante claros que son lo más próximo a nuestro tema de estudio.

Para Meggers la clasificación *"Transforma el caos inmanejable del mundo exterior en categorías sistemáticas cuyo comportamiento puede ser observado."* (Meggers y Evans, 1969: 1) En ese trabajo el objetivo de los autores es presentar una manera coherente de trabajar la cerámica arqueológica entendida esta como *"un indicador de sensibilidad única para construir cronología relativa"* (Ibíd. 10) se usan conceptos de la Taxonomía biológica aplicados a la arqueología obteniéndose una aplicación viable para los objetivos del trabajo propuesto por los autores.

Se usa el concepto de "Tipo" el cual sería *"una tradición que se desarrolla separadamente de otras, y que posee sus propias tendencias y su propio rol evolutivo unitario"* (Ibíd. 8) además debe ser capaz de reflejar cambio a lo largo del tiempo.

Resumiéndolas, estas son las aplicaciones que los autores toman de la taxonomía biológica: (Ibíd. 7)

- La cosa clasificada, la unidad sistemática son las poblaciones cerámicas, no individuos aislados.

- Toda población cerámica varía y esta variación es parte esencial de su naturaleza y definición.

- Las poblaciones cerámicas son dinámicas, evolucionan, cambian ellos mismos o se diversifican y separan en múltiples nuevos sistemas.

- La cerámica en su contexto cultural no puede ser observada completa. Se debe inferir con una muestra estadística.

- Una secuencia continua de elementos cerámicos cambiantes puede que deban ser divididos en tipos tempranos o tardíos en uno o más niveles, pero los tipos arbitrariamente delimitados no son antinaturales.

- Construir las clasificaciones, crear los complejos cerámicos no lo es todo La meta de la taxonomía es entender agrupaciones y relaciones de fases en términos culturales.

En una perspectiva evolucionista se define que los cambios operan en la misma forma en los fenómenos culturales que con los naturales: *"las entidades surgen a la existencia, aumentan su frecuencia y declinan y desaparecen, dando origen a otras nuevas."* (Ibíd. 9)

Se menciona la existencia de desviaciones de la clasificación de cerámica, estas son las tendencias a exagerar las divisiones o agrupar tipos no decorados en un tipo único, estos son llamados los *"divisionistas"* y los *"amontonadores"* respectivamente; a su vez se tiene a los que piensan que los tipos son construcciones de los arqueólogos, otros que creen que estos son inherentes al material arqueológico y los que piensan que fueron creados por los alfareros aborígenes. Pero la solución sería basarse en el juicio personal luego de *"la consideración de un extenso cuerpo de información que se considere relevante para la decisión..."* (Ibíd. 6)

I.2.2.5 Planteamientos Gramatológicos

Daremos una muy breve y apresurada revisión de algunas ideas de Jaques Derrida (2000) acerca de la gramatología, que es la ciencia de la escritura. Derrida realiza una severa crítica a los conceptos clásicos de escritura, en especial a los manifestados por Saussure (que ya lo hemos visto anteriormente), para este autor la

escritura era casi un elemento nocivo a la lengua y no era mas que un simple reflejo de esta; en opinión de Derrida esto se debe al etnocentrismo de occidente, que limita el concepto de escritura a un solo tipo, el alfabético y descarta el resto de sistemas, además para Derrida el habla sería una forma de escritura. El punto más importante de lo señalado por este autor es que el concepto de escritura que manejamos es incompleto.

El concepto de escritura de Derrida es el siguiente *"significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos."* (Derrida, 2000: 58) si la escritura es la inscripción perdurable de un signo, se entiende que este preexiste incluso antes que sea emitido el signo lingüístico vía oral, por tanto, estamos hablando que incluso la lengua es una escritura, esto es algo que Dérrida plantea y sustenta largamente en su obra "De la Gramatología"[8]. Esta definición implícita de signo se acerca a la propuesta de Eco tomada de Hejelmslev:

> "UN SIGNO NO ES UNA ENTIDAD SEMIOTICA FIJA, sino el lugar de encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora. Hablando con propiedad, no existen signos, sino funciones semióticas (Hjelmslev, 1943)."

Siendo el signo más que nada una función semiótica que asocia un plano del contenido con uno de la expresión, su existencia depende del uso previamente acordado que se le quiera dar además de la decisión del sujeto que desee emitirlo, sólo en ese momento se hace manifiesto y se transforma en *"institución durable de un signo"* es decir, escritura. Y esto se cumple con la lengua.

[8] No es este el lugar para tratar este interesante tema, remitimos a la mencionada obra donde el autor trata este tema de manera extensa y aporta evidencia que le permite demostrar que el habla es escritura también.

Pero, entonces, es necesario mencionar que para Dérrida lo que nosotros entendemos como "escritura" no es mas que una de las formas de manifestarse esta, lo que denominamos así, sea fonética o logográfica vendrían a ser *"una cierta especie de significantes instituidos, 'gráficos' en el sentido limitado y derivado de la palabra, regulados por una cierta relación con otros significantes instituidos, por lo tanto 'escritos' aún cuando sean fónicos."* (Dérrida, 2000: 58)

La teorización acerca de la escritura ha estado dominada por un manejo histórico, y se trasluce en el texto de Derrida que también dominado por los conceptos de occidente, desdeñando el resto de sistemas o subyugándolos a terrenos de lo "primitivo" y esto a pesar de los avances en terreno de desciframiento de escrituras.

Ese es uno de los puntos capitales de este autor pues al tratar de definir que tipo de ciencia es la gramatología señala:

> "No debe ser una de las ciencias del hombre, porque plantea en primer lugar, como su propio problema, el problema del nombre del hombre. Liberar la unidad del concepto de hombre es sin duda **renunciar a la vieja idea de los pueblos llamados 'sin escritura' y 'sin historia'. A. Leroi Gourhan lo demuestra correctamente: negar el nombre de hombre y el poder de escribir, más allá de su propia comunidad, es un único y mismo gesto. En realidad los pueblos llamados 'sin escritura' nunca carecen de un cierto tipo de escritura**. Negarle a tal o cual técnica el nombre de escritura. Tal es el 'etnocentrismo que mejor define la visión pancientífica del hombre'..." (Dérrida, 2000: 111) (La negrita es nuestra)

La historia de la escritura sería la historia del "grama", entendido este (de manera arriesgada) como una

> "... 'liberación de la memoria', de una exteriorización comenzada desde el principio pero siempre más amplia de la huella, que desde los programas elementales de los comportamientos denominados 'instintivos' hasta la constitución de los ficheros electrónicos..." (Ibíd. 112)

La representación del hombre para Derrida es el *"equilibrio precario ligado a la escritura manual-visual"* (Ibíd.) La amenaza a este equilibrio lo constituye *"lo que corta la linealidad del símbolo"* (Ibíd. 113) El concepto de tiempo, la organización del mundo y el lenguaje se corresponden con esta linealidad. La escritura no escapa a ello. Pero, la escritura tiene un pasado no lineal, incluyendo la fonética. El paso a lo lineal fue en cierta manera más que nada un *"triunfo técnico"*, pero esto continúa, *"Se ha instalado una guerra y un rechazo de todo aquello que se resistía a la linealización."* (Ibíd. 113)

Pero, ¿cuál es el sistema que se opone al lineal y que a su vez sería el origen de este? Leroi Gourhan lo denomina "Mitograma", este se define como *"... escritura que deletrea sus símbolos en la pluridimensionalidad: en ella el sentido no está sometido a la sucesividad, al orden del tiempo lógico o a la temporalidad irreversible del sonido."* (Ibíd.) Pero, ¿esto nos cambia en cierta manera el concepto de tiempo? *"Esta pluridimensionalidad no paraliza la historia en la simultaneidad, corresponde a otra capa de experiencia histórica y también se puede considerar a la inversa, el pensamiento lineal como una reducción de la historia."* (Ibíd.) El mitograma encierra en una unidad la técnica gráfica, economía, religión y el arte, para acceder nuevamente a esta unidad habría que *"des-sedimentar 'cuatro mil años de escritura lineal'."* (Ibíd. 114)

La "línea" (por llamarla de alguna manera), a pesar de su privilegio, para Derrida, es sólo un modelo más, haciendo eco a la crítica de Jakobson al concepto lineal de Saussure. Pero, la linealidad no sería sino *"la represión del pensamiento simbólico pluridimensional"* (Ibíd.) antes que la pérdida o ausencia de este. La linealidad sería solidaria con la economía, la técnica y la ideología y esta solidaridad aparece *"en los procesos de tesaurización, de capitalización, de sedentarización, de jerarquización, de*

la formación de la ideología por la clase de aquellos que escriben o, más bien, que disponen de escribas." (Ibid. 115)

I.2.2.6 Acerca del desciframiento de escrituras

Acerca de este problema sólo hemos hallado la propuesta teórica de Michael Coe (1995) quien en su libro acerca del desciframiento de los glifos maya teoriza al respecto y realiza un breve repaso a la historia de los desciframientos, es a este autor a quien vamos a seguir para este tema.

Para Coe son cinco los *"pilares fundamentales"* en que se han apoyado los desciframientos de escritura:

> "1) La base de datos debe ser lo suficientemente grande, con muchos textos de longitud adecuada. 2) La lengua debe ser conocida o por lo menos ser una versión ancestral reconstruida, en vocabulario, gramática y sintaxis; como mínimo indispensable, deberá conocerse la familia lingüística a la que pertenece la escritura. 3) Debe haber una inscripción bilingüe de algún tipo, uno de cuyos miembros esté en algún sistema de escritura conocido. 4) Debe conocerse el contexto cultural de la escritura, sobre todo las tradiciones y las historias que dan nombres de lugar, nombres y títulos reales, y así sucesivamente. 5) En cuanto a las escrituras logográficas, debe haber referencia pictográficas, sean imágenes que acompañen al texto, sean signos logográficos derivados pictográficamente." (Coe, 1995: 51-52)

Si fuera el caso de trabajar el sistema de signos gráficos Chavín como una escritura, el panorama sería el siguiente, de acuerdo a los requerimientos señalados por Coe:

La base de datos tiene gran cantidad de textos gráficos pero la mayoría tienen una longitud bastante limitada, con la excepción de Obelisco Tello, Estela de Yauya, Portada de las Falcónidas, Plaza Circular Hundida y dos vasijas estilo Qotopuquio de la galería de las ofrendas; no tendríamos textos largos. Sin embargo, en cierta manera, la gran cantidad de textos cortos podría suplir esta deficiencia.

Respecto del segundo punto: la lengua, es propósito de este trabajo definir esta lengua, la propuesta es que se trata de al menos una perteneciente al grupo lingüístico Pano. Si esto fuera cierto, estaríamos cumpliendo con los requisitos de vocabulario, gramática y sintaxis para poder establecer la relación entre la lengua y los signos gráficos.

Sobre la existencia de un texto bilingüe no existe, al menos por el momento, ninguna posibilidad de hallarlo. Aún en el caso extremo de tenerse un texto gráfico en signos Chavín asociado al de otro sistema de signos, es mucho lo que podría tardarse en descifrarse el otro sistema para en base a ello entender lo Chavín.

Referente al contexto cultural se tiene gran cantidad de evidencias que faltan ser interpretadas para transformarse en testimonios de la historia de la gente que las produjo. Sin embargo, lo que respecta a las tradiciones, podemos inferirlas resolviendo antes el tema de a que lengua pertenecen los signos, lo cual nos va a indicar como resultado la pertenencia a una etnia de la cual podemos conocer sus tradiciones y cosmovisión. En este sentido se haría uso de la analogía etnográfica y etnohistórica.

El último punto, referido a el caso particular de las escrituras logográficas, es particularmente interesante pues menciona que es necesario que existan figuras o pictografías que acompañen a los textos. En el caso Chavín, de ser una especie de escritura logográfica, tendríamos la existencia de la pictografía unida a los signos, estos en cierta manera estarían integrados a la llamada Pictografía.

Coe nos presenta tres tipos de escritura, definidas de acuerdo al número de *"signos individuales de la escritura"*, si una escritura tiene entre 20 y 35 signos se trataría de un sistema alfabético; si tuviera entre 40 y 90 sería un sistema silábico; mientras, que si el número ascendiera a varios cientos el sistema sería logográfico; sin

descontar que estos sistemas poseen, en algunos casos, gran cantidad de signos fonéticos, por lo común silábicos.

Hay quienes proponen escritura para las sociedades andinas prehispánicas, buscan hallar códigos perdidos de diversas maneras y por diversos medios pero siempre caen a nuestro juzgar en dos errores: el error clasista y el error de la visión occidental.

El error clasista: Se busca una "escritura andina" en el campesinado contemporáneo, supuestamente serían los portadores y celosos guardianes de la sabiduría antigua. Quienes piensan esto no han logrado entender que en el pasado (como hoy) eran las clases dominantes las que tenían en su poder los medios de coerción tanto física como ideológica y en ese sentido entiéndase las probables escrituras. El campesinado contemporáneo es descendiente de una masa explotada por elites que fueron exterminadas o se diluyeron llevándose consigo todos sus "secretos" y conocimientos, el hecho que algunas aisladas comunidades campesinas usen quipus no significa acceder a conocer el desciframiento de los antiguos.

El error de la visión occidental: Se busca una escritura que semeje el sistema fonético occidental o se considera que la escritura fonética es la única válida para ser considerada como tal. Nunca se encuentra el investigador abierto a lo nuevo y original, se cree que debe haber sistemas similares a los hallados en otras latitudes. Si en el mundo andino surgió la necesidad de crear un sistema de registro este debió responder estrictamente a las necesidades para las cuales se les requería y no para las que el investigador crea que pudo servir, la realidad de la sociedad estudiada nos dará la clave para conocer si crearon escritura.

I.2.3 Definición de términos y conceptos

Habiendo revisado de una manera bastante general las diversas ciencias y disciplinas en las cuales recogemos planteamientos y propuestas que hacemos nuestras para el desarrollo de nuestro trabajo creemos necesario realizar aquí una detallada lista de términos a ser usados a lo largo de lo que sigue de este trabajo, acompañados de la definición adoptada. Los mencionados en "Terminología General" son conceptos tomados de las diversas ciencias o disciplinas casi sin variación alguna del original, los mencionamos para que quede claro, cuál es la definición que vamos a seguir; en algunos casos omitiremos las citas de procedencia de la mayoría de estos términos, la fuente de donde se toman está mencionada en lo anterior o se mencionan en lo sucesivo. En "Terminología particular" se tienen términos tomados de la Gramática Generativa adaptados por nosotros de acuerdo a nuestro requerimiento, se suman también gran cantidad de términos creados por nosotros.

I.2.3.1 Terminología General

Escritura

Asumiremos la propuesta de Derrida (2000) *"significa inscripción y ante todo institución durable de un signo (y este es el único núcleo irreductible del concepto de escritura), la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos."* (Derrida, 2000: 58) Entendiéndose dentro de este concepto, el lenguaje como una forma más de escritura, de acuerdo a lo visto en I.2.2.5

Signo

Entenderemos por signo todo aquello que de acuerdo a una convención aceptada previamente sirve para representar a otra, sea una idea o un sonido de acuerdo a lo planteado por Eco (2000).

Signo Gráfico

Sería un tipo especial de signo "*una cierta especie de significantes instituidos, 'gráficos' en el sentido limitado y derivado de la palabra, regulados por una cierta relación con otros significantes instituidos, por lo tanto 'escritos' aún cuando sean fónicos.*" (Dérrida, 2000: 58)

Código

Un código asocia los elementos de un sistema transmisor con los de un sistema transmitido, de esta manera sería la expresión del segundo y este a su vez, el contenido del primero (Eco, 2000: 83) De acuerdo a este mismo autor, los códigos proporcionan los mecanismos para la generación de los signos más que para su organización.

Estructuralismo

Siguiendo la definición de Jean Pouillon el estructuralismo consiste en "*buscar las relaciones que dan a los términos que unen un valor 'de posición' en un conjunto organizado, y en aprehender conjuntos cuya articulación los hace significativos.*" (Pouillon, 1973: 5) Siguiendo a este autor estructuralismo implica la interdependencia y la totalidad; surgió como un método analítico y totalizador a la vez.

Lengua

"*... una lengua es un conjunto (finito o infinito) de oraciones, cada una de ellas de una longitud finita y construida a partir de un conjunto de elementos finito. Todas las lenguas naturales, en su forma hablada o escrita, son lenguas en este sentido...*"

(Chomsky, 1974: 27) Esto porque una lengua tiene un número limitado de fonemas o letras en su alfabeto y una oración es el resultado de la combinación de estas; pero, el número de oraciones es infinito. Véase en I.2.3.2 nuestra definición de "Sistema Grafemático" que es una adaptación de esta definición de lengua.

Gramática Generativa

Para este término usaremos la definición de Chomsky y luego la adaptaremos a nuestro requerimiento de un estudio de lo que denominamos grafemas arqueológicos. Para Noam Chomsky la gramática es

> "un sistema de reglas que especifica el conjunto de oraciones de (una lengua) L y asigna a cada oración una descripción estructural (...) Es apropiado (...) considerar la gramática de L como una representación del conocimiento de L poseído por el hablante – oyente que ha adquirido dominio de L." (Chomsky, 1974: 4)

Entonces para nosotros una gramática será un sistema de reglas que especifique el conjunto de grafemas organizados en diversos conjuntos de un sistema Grafemático y les asigne una descripción estructural. La gramática de un sistema Grafemático será una representación del conocimiento que adquiere el investigador acerca de ese sistema. Resumiendo:

> "La gramática de L será, pues, un ingenio que genere todas las secuencias gramaticales de L y ninguna de las agramaticales. Una manera de probar ('test') si una gramática propuesta para L es adecuada, es determinar si las oraciones que genera son o no son realmente gramaticales, es decir, aceptables para un hablante nativo, etc." (Ibid. 27)

Nuestra gramática deberá, por tanto, generar sólo secuencias gramaticalmente aceptables para poder aseverar que es adecuada al sistema analizado, pero, nosotros no podemos confrontarla con un usuario de dicho sistema; por ello, nuestra propuesta de

'test' es comparar los resultados con otros textos similares y ver si las reglas se cumplen en iguales contextos o entornos (ver en I.2.3.2).

Sintaxis

Siempre siguiendo a Chomsky: *"La sintaxis es el estudio de los principios y procesos en virtud de los que son construidas las oraciones en las lenguas particulares. La investigación sintáctica de una lengua dada tiene como objetivo la construcción de una gramática... "* (Ibíd. 26) Entonces será para nosotros el estudio de los principios y procesos con los que se construyen los conjuntos de grafemas en los sistemas grafemáticos, y, su objetivo es siempre, el de construir mediante esto una gramática.

Historia del Arte

Rama de las humanidades dedicada al estudio, descripción e interpretación de los objetos artísticos producidos por el hombre para satisfacer sus necesidades estéticas.

Arqueología

Entenderemos por arqueología la ciencia social que estudia al hombre, a través de los restos materiales dejados por este a través de su existencia, como resultado de su actividad social y productiva para poder satisfacer sus necesidades materiales e ideológicas. La arqueología posee sus propios métodos para recuperar la información y la evidencia pero se nutre del saber antropológico en general.

Semiótica

Siguiendo a Eco (2000) definimos Semiótica como la disciplina que se dedica al estudio de todo lo que pueda considerarse como signo, incluyéndose en su dominio los lenguajes altamente formalizados y los sistemas gramatológicos como la escritura.

Lingüística

Ciencia del lenguaje en todas sus manifestaciones. El objetivo de una teoría lingüística sería, en un nivel estructural, según Chomsky: *"proporcionar un método general para seleccionar una gramática para cada lengua dado un corpus de oraciones de esa lengua."* (Chomsky, 1974: 26)

Taxonomía

Entenderemos por Taxonomía a la ciencia de la clasificación, aquella que establece sus principios y métodos para poder organizar una determinada población de elementos en diversas categorías jerarquizadas.

Gramatología

De acuerdo a la propuesta de Jaques Derrida (2000) entenderemos como Gramatología a la ciencia que se encarga del estudio de la escritura, teniendo comprendidos en esto tanto a los signos lingüísticos del habla y el lenguaje como a los signos gráficos de lo que se denomina "escritura" en sentido estricto; pero, también incluyendo aquí los sistemas de escritura no reconocidos por no parecerse al sistema occidental.

Iconografía

De acuerdo a Panofski la iconografía es *"la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma."* (Panofski, 1987: 45) Es decir, este trabajo vendría después de haber identificado las formas, cuando se identifica o asigna un significado se está haciendo un analisis iconográfico. Constituiría, en resumen, *"la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes"* (Ibíd. 51) Se denomina de esta manera también a una colección de imágenes religiosas.

Iconología

Siempre siguiendo a Panofski en lo que respecta a Historia del arte, tenemos la siguiente definición de Iconología:

> "un método de interpretación que procede mas bien de una síntesis que de un análisis (...) el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales..." (Ibíd.)

El análisis iconológico sigue del iconográfico y se sirve de información complementaria para poder interpretar las imágenes previamente analizadas.

Figura

De acuerdo a Makowski una figura es *"la idea para un esbozo, es la 'forma pura' presente en la mente del productor cuando este tiene que expresar en la materia un significado y 'configurar' la composición a partir de elementos sueltos de diseño."* (Makowski en Hoquenghem, 1994: 14) Entonces nosotros podemos decir que Figura es una forma básica inferida por el investigador planteando que pudo ser la idea presente en la mente del productor que expresaba en un soporte físico los signos de un determinado código.

Diseño

Makowski señala que estilo *"...alude a la realización material y a la variabilidad coyuntural de las formas, producto de decisiones tomadas por las generaciones sucesivas de artesanos. En el diseño se expresa el estilo de la época y las preferencias del momento."* (Ibíd.) Trabajando este concepto entenderemos que diseño alude a una forma peculiar de tratar la figura producto de las condiciones peculiares de un momento histórico y geográfico que influyen en el creador de diversas maneras.

I.2.3.2 Terminología Particular

Grafema

En general denominaremos de esta manera a los Signos Gráficos Arqueológicos que forman parte de un sistema convencionalizado usado para comunicar ideas diversas. Si bien el término puede tener otras connotaciones en otros autores, para los motivos de este proyecto de metodología servirá para definir figuras arqueológicas que formen parte de un sistema ya definido.

Sistema Grafemático

Un sistema Grafemático es un conjunto (finito o infinito) de conjuntos grafemáticos, cada uno de ellos de una longitud finita construidos a partir de un conjunto de elementos finito. En sentido amplio, sería el equivalente de lo denominado actualmente como "iconografía", y al igual que cuando se usa este término, un Sistema Grafemático determinado no debe ser confundido con un estilo artístico, ni con una cultura, no necesariamente se refieren a lo mismo. Ambicionamos que este término pueda reemplazar a "iconografía", salvo, cuando se le usa apropiadamente para referirse a un conjunto de imágenes sagradas de una determinada religión.

Soporte Físico

Se denominará de esta manera a cualquier objeto físico, independientemente de su naturaleza, sobre el cual se materializa un grafema. La naturaleza del objeto influirá de cierta manera en la realización del grafema de acuerdo a la técnica usada.

Complejo Grafemático

Puede ser un grafema aislado, un conjunto o agrupación de estos inscritos en una unidad morfológica.

Subcomplejo Grafemático

En caso de existir complejos grafemáticos similares o parecidos que se encuentran en un mismo soporte físico o unidad morfológica, entonces, cada una de estas partes pasa a ser un Subcomplejo.

Conjunto Grafemático

El conjunto Grafemático está definido por el conjunto de grafemas inscritos en una unidad morfológica regular o no.

Unidad Grafemática

Constituye la unidad básica a partir de la cual a partir de la cual se va a construir un determinado Complejo Grafemático si es que no lo conforma un grafema sólo. Constituye una unidad que no es posible dividir pero si se puede separar sus componentes internos. Por lo común se inscribe en una figura geométrica regular o irregular pudiendo distinguirse con relativa facilidad en un conjunto de ellos. La unidad Grafemática puede aparecer sola o agrupada pudiendo estar en cualquiera de sus múltiplos. En el caso de estar aislado pasa de inmediato a la categoría de complejo Grafemático como Unidad Total. En la mayoría de los casos poseen la siguiente estructura interna: una figura base con componentes, pero, en algunos casos prescinde de estos.

Figura base

La unidad Grafemática posee una Figura Base que es la forma lineal básica de este, es el contorno lineal en el cual se van a ubicar los componentes que pueden ser sus partes integrantes, como también ser únicamente la figura base lo que forme la unidad Grafemática.

Componente

Son las partes integrantes del a unidad Grafemática, se emplazan dentro de la figura base pero también pueden ir solos o formando agrupaciones; en ese caso cada uno de ellos puede ser una unidad Grafemática y poseer un significado propio que puede ser el mismo que cuando está inserto en una Unidad. Poseen gran movilidad, si bien hay algunos que son característicos de determinadas figuras base.

Rasgo

Son las características de los componentes, son inherentes a ellos y los definen, se refieren a caracteres internos de estos y no constituyen unidades con significado propio sino, más que cuando están insertos en un componente.

Sintagma

A manera general Chandler señala que *"Los sintagmas son creados por la elección de paradigmas de los que son convencionalmente considerados como apropiados o pueden ser requeridos por algún sistema de reglas... "* (Chandler, 1999: 53) Pero, para Chomsky es una *"Cadena de elementos consecutivos, o mas bien, quizá, secuencia de clases elementales... "* (Chomsky, 1974: 173) Entonces, podemos resumirlo de la siguiente manera conjugando estas dos definiciones: sintagma es una cadena de elementos consecutivos resultado de elecciones en los paradigmas de acuerdo a una convención preestablecida o un sistema de reglas.

Paradigma

Usaremos la definición de Chandler: *"Un paradigma es un conjunto de signos asociados, y todos estos signos son miembros de alguna categoría que define, pero en el que cada signo es significativamente diferente."* (Chandler, 1999: 51)

Generar

"... definir recursivamente un conjunto de objetos infinito por medio de un conjunto de reglas finito." (Chomsky, 1974: 167) En nuestro caso será definir un conjunto finito de grafemas a partir de un conjunto de elementos y reglas de carácter limitado.

Entorno

"Lo que queda de una secuencia al extraer uno de sus elementos; e.g., el entorno de fácil en Pepe es fácil de complacer es Pepe es --- de complacer. Cuando dos elementos pueden aparecer en los mismos entornos se dice que tienen la misma distribución." (Chomsky, 1974: 164) Concepto similar al de contexto, se referirá a lo que quede después de extraer un grafema, el resto que lo rodeaban serán el entorno del retirado.

Distribución

"La distribución de un elemento es la clase de contextos en que aparece... (un determinado elemento)" (Chomsky, 1974: 164) En caso de lograrse definir un contexto en que un elemento aparece siempre de manera regular se podrá hablar que posee determinada distribución en tal o cual contexto.

Contexto

"Lo que precede y sigue inmediatamente" (Chomsky, 1974: 163) En general lo que se encuentra en rededor de un grafema cualquiera (obviamente otros grafemas) difiere nuestra definición, pues es aplicada a textos no lineales, en este caso el contexto está dado por los grafemas que rodean al que es analizado.

Estructura

Seguiremos la definición dada por Pouillon en un ensayo de definición del estructuralismo:

> "La estructura, pues, es lo que revela el análisis interno de una totalidad: los elementos, las relaciones entre estos elementos y la disposición, el sistema, de estas relaciones entre si. Este análisis cuales relaciones son fundamentales y cuales subordinadas, y en sentido estricto las primeras constituyen la estructura." (Pouillon, 1973: 2)

La estructura permite el análisis comparativo porque puede ser común a diversas realidades (Ibíd. 3)

Analizabilidad

"Noción en la que se basa la teoría de las transformaciones. Así, p. ej. S es analizable en FN + FV; FN es analizable en Det + N, etc." (Chomsky, 1970: 221) Básicamente es la capacidad de descomponer un grafema en sus componentes internos y estos también, de manera que se pude llegar a las unidades mínimas y entender la composición de cada uno de los niveles.

I.3 Metodología

Ya se ha repasado lo que anteriores alternativas de estudio de figuras arqueológicas han propuesto y cuáles han sido sus limitaciones y alcances, sin embargo, no es partiendo de una negación de lo anterior que queremos ver surgir una propuesta nueva sino de la afirmación. Para ello, en primer lugar debemos empezar por preguntarnos ¿qué es lo que queremos del estudio de las figuras? Pero no sólo ello, sino también ¿para qué queremos este estudio? Existe la necesidad de usar las figuras como una fuente más de información acerca del pasado andino, no se trata simplemente de una

cuestión académica como hemos dejado claro en la justificación de este trabajo. Por ello, para alcanzar los objetivos trazados y confirmar o desechar nuestra hipótesis, debemos tener en claro que sólo una alternativa nueva de estudio de las figuras podrá brindarnos las respuestas necesarias.

No estudiamos figuras como obras de arte, tampoco es crucial para nosotros definir temporalidad o secuencia, aunque si necesario, no queremos confirmar teorías salvo la que se centra en las mismas figuras, una metodología propia para entender las figuras se hace necesaria también como propuesta creadora producto de las mismas figuras, no creemos en la importación de métodos traídos de culturas o sociedades lejanas espacial o temporalmente, pero con ello no negamos tampoco los aportes e ideas que dejando de lado la forma puede tener su esencia.

Plantear esta propuesta no es sólo una revaloración de las figuras, es también una revaloración de nuestra capacidad de entender nuestro pasado desde una perspectiva propia, abandonada esta tarea desde los tiempos posteriores a la muerte de Tello, pues no se trata de congelar las ideas sin desarrollarlas transformándolas en objeto de culto, ello no serviría mas que para atraer a aquellos que desean eliminar precisamente cualquier atisbo creador que surja en nuestras tierras. El asunto está en desarrollar las ideas, esto es lo que pretendemos aumentando esta metodología particular creada a partir del aporte de diversas disciplinas pero que tiene como base los materiales propios del área andina y que creemos puede servir para el estudio de todas las manifestaciones de las sociedades autóctonas del mundo andino, inclusive talvez las que persisten en la actualidad.

Recuperar la capacidad creadora en la ciencia arqueológica peruano andina perdida desde tiempos de Tello es un desafío para todos los investigadores sociales que

se precien de amantes de su patria, no es sólo una cuestión de desarrollo personal, sino es algo que linda con los más abstractos sentidos de nacionalismo.

La historia del arte surge del estudio del arte "clásico" de occidente, esta ha sido trasplantada o adecuada a los requerimientos del estudio de nuestro arte con poco éxito en nuestra opinión, los estudios autotitulados estructuralistas han pecado de generalizar hasta la exageración y no tomar en cuenta la estructura interna de las figuras y dejar de lado los contextos, norma básica para entender objetos arqueológicos, el intento totalizador de Tello no fue acompañado de una metodología adecuada para el estudio de las figuras, la perspectiva filológica se trasluce por todos lados y a pesar de los nuevos datos no ha perdido su esencia sin embargo, como ya señalamos, lo peor que se puede dar es el congelamiento de las ideas por ello es la base desde la cual se parte para entender las figuras desde una perspectiva propia.

¿Qué es lo que buscamos? Sólo teniendo claro ello podemos saber que usar para hallarlo con cierto nivel de objetividad. No buscamos saber si lo Chavín vino o no de la selva o si lo que representa en tal piedra es un jaguar, un puma o un tigrillo, eso no nos interesa, sea lo que sea lo representado queremos saber si es producto de una gramática y si corresponde a distintos momentos de realización o fases relacionándolo con otros rasgos. Si ello es lo que queremos saber entonces es necesario buscar las herramientas adecuadas. Si no las hallamos entonces hay que crearlas. Pero no se crea de la nada, muchos han recorrido este camino antes que nosotros, apoyémonos en ellos para rescatar lo atinado y evitar sus errores.

Nuestro objeto de estudio son los soportes físicos de signos y los signos propiamente dichos enfocados en su contexto arqueológico que nos dará información

para conocer la actividad social que originó dicho contexto, que a su vez nos puede ayudar a conocer la actividad que se realizaba en el sitio donde estaba el signo grabado o con el mismo, pero esto teniendo en cuenta el contexto socioeconómico de la sociedad que produjo todos los objetos analizados.

Tradicionalmente este estudio se vería enmarcado en la Historia del Arte y obviamente no tendría gran cosa de arqueología, sin embargo, es práctica común denominar "iconografía" a toda manifestación que haya consistido en representar figuras diversas decorativas o no en distintos soportes mediante técnicas variadas, de esta manera se habla de, por ejemplo, la "iconografía" Chavín o la "Iconografía Nazca" por citar sólo dos ejemplos. Sin embargo, nosotros creemos que es necesario pensar detenidamente en todo esto.

Lumbreras señala que *"Los objetos de arte pueden ser analizados desde el punto de vista puramente estético y eso corresponde ala Historia del arte o desde el punto de vista social. (...) El arte es la imaginación del mundo, no es el mundo mismo."* (Lumbreras, 1981: 157-158) Respecto de esto tenemos que diferenciar que desde la arqueología no cabe otra posibilidad de estudio de un llamado "objeto de arte" o "iconografía" que aquel que lo contemple como resultado de un proceso de producción tanto física como intelectual y analice de qué manera participó ese objeto en la actividad social de su tiempo. De esto es fácil deducir que estudiar soportes físicos de signos aislados, producto de excavaciones de las cuales no hay un adecuado registro o se desconoce su ubicación original en una arquitectura resulta fuera del campo de la arqueología si con el se quiere definir algo, la única posibilidad que le queda es ser trabajado luego con la base de material contextuado.

No es demasiada insistencia señalar porque este proyecto encuadra perfectamente a nuestro juzgar en el campo de la arqueología y reivindicar el estudio adecuado y metódico de lo que se viene llamando "iconografía". La arqueología estudia los restos materiales dejados por el hombre como resultado de su actividad, pero los restos no hablan por si solos sino que lo hacen en la medida que conocemos su asociación, su recurrencia y su superposición (Lumbreras, 1987), en ese sentido, un objeto hallado en una excavación de la cual se conoce lo anterior nos sirve como dato empírico a la vez que es evidencia de si mismo pero aporta más información al ser analizado de acuerdo a los métodos y técnicas adecuados mediante los cuales se le arranca información. Lo mismo ocurre con la "iconografía".

Un objeto con una figura grabada nos sirve para realizar un fechado relativo a través del análisis del estilo en que esta se ha realizado y mediante esto se le asigna a una "cultura" determinada. De acuerdo a la complejidad de las figuras estas terminan siendo consideradas "decoración" cuya caracterización ayuda a definir el estilo; pero si se trata de figuras complejas (antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, combinaciones diversas, escenas, etc.) es entonces que por lo común empiezan los estudios de la "iconografía" identificando tras haber usado o no el método de Panofski diversas divinidades, personajes míticos, etc. todo con un factor común: no hay evidencia que confirme ello y en el común de los casos el material analizado carece de contexto o este no es tomado en cuenta. En ese sentido, estudios "iconográficos" (más propio sería decir de Historia del Arte) no aportan nada consistente a la arqueología, pero el problema no es que las figuras no sirvan, el problema es tener el método adecuado.

Nosotros queremos plantear algo distinto, partiendo desde otros criterios. Creemos que para estudiar figuras en objetos arqueológicos es necesario empezar por

ubicar el objeto en su contexto en todo sentido y analizar las figuras como un acto de comunicación, *pues "...todo fenómeno cultural es un acto de comunicación y puede ser explicado mediante los esquemas propios de cualquier acto de comunicación donde esta se produzca - o, mejor dicho- en sus términos mínimos."* (Eco, 1994: 43).

Para esto se requiere tener claro todo lo que respecta a la sociedad que produjo las figuras y el origen de estas, es necesario tener una teoría base para explicar esto. En ese sentido asumimos los presupuestos del materialismo

> "Al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo a la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo (...) Se parte del hombre que realmente actúa y, arrancando de su proceso de vida real y se expone el desarrollo de los reflejos ideológicos y de los ecos de ese proceso de vida..." (Marx, 1970: 26)

Entonces, cualquier manifestación del mundo de las idealidades del hombre tiene su correlato en la realidad concreta pero no es un simple reflejo, sino que se trata de una compleja interrelación. Pero, con todo esto, podemos decir, siguiendo a Godelier (1974) que el hombre percibe la realidad y la refleja en su mente de acuerdo a los distintos niveles de desarrollo de su pensamiento así como respondiendo a sus intereses de clase o grupo social. Esta realidad reflejada en su mente puede ser representada mediante códigos en distintos soportes (materiales o no materiales como la tradición oral) por tanto, el estudio de soportes físicos donde se encuentran figuras de diverso tipo no nos brindará datos acerca de la realidad en la cual funcionaron sino acerca de lo que la gente que los produjo pensaba acerca de ella.

I.3.1 Antecedentes metodológicos

Aunque pueda parecer que se repetirá lo largamente tratado anteriormente en antecedentes, aquí nos ocuparemos estrictamente de los autores que presentan propuestas metodológicas para el análisis de las figuras. En algunos casos esto es tratado de manera explícita y en otros ha sido necesario inferirlo a través de sus resultados o de lo que puede traslucirse a través de su discurso. Se notará que en algunos casos se trabaja con autores que no han sido mencionados anteriormente, esto porque poseen una propuesta metodológica más, no la han aplicado; en otros casos se tiene ejemplos de autores que han trabajado figuras de otras culturas aparte de Chavín, como se mencionó, esto es porque aquí nos interesa de manera particular la metodología empleada para analizar figuras.

I.3.1.1 La búsqueda de un camino propio de Julio C. Tello o una versión andina del método filológico

La metodología usada por Tello para analizar figuras no se puede desligar de la visión general que este autor tenía acerca del mundo andino. La visión totalizante es una de las características de sus trabajos y podemos decir que resulta siendo una suerte de estructuralista inconsciente. El uso de las fuentes más diversas para entender el mundo andino y plantear un sistema general de su funcionamiento en el aspecto ideológico es un aporte de Tello que nunca será enteramente valorado en la dimensión que merece.

Resulta para nosotros de capital importancia dos obras: el artículo "Wira – Kocha" de 1923 y Chavín, cultura matriz de la civilización andina de 1960. Aunque el último no fue preparado por él se basa en sus notas y algunas de las ideas son versiones muy parecidas a las expresadas en el artículo de 1923.

Tello plantea un estudio general y amplio de la religión andina usando evidencia etnográfica, etnohistórica y arqueológica, en esta última, especialmente lo que respecta a las figuras en las que verá la manifestación del impulso artístico para representar a las divinidades. A través del análisis de mitos amazónicos y del caribe define una divinidad felínica, rastrea el proceso por el cual esta divinidad animal pierde las características animales haciéndose cada vez más humano para terminar siendo Wira – Kocha. Las imágenes son sólo una parte del análisis no son la parte principal pues estas no dirían nada sin la base, sobre todo, etnohistórica; pero, no es sólo ello, Tello plantea un modelo para entender la ideología andina y dentro de ello da algunas ideas que a nuestro parecer merecen ser revaloradas a la hora de analizar figuras. Puede resultar insignificante a primera vista pero veremos ahora, como en muchos casos Tello se adelantó a varios planteamientos que surgirían después.

Primero que nada, es el primero en entender el arte Chavín como un medio de comunicación y perpetuación de ideas religiosas. Define tres impulsos artísticos en base a los cuales se usa la figura del felino como base para a partir de ella crear otras imágenes, no sólo de divinidades sino también de objetos relacionados al culto. Esto lo llama Tello "una composición arquitectural" que resulta lo mismo que decir que en base a un conjunto de figuras se puede realizar combinaciones para producir otras.

Respecto de la cabeza de felino plantea que esta *"se hace sagrada desde el momento que se le añade el apéndice. Se diría que este es el signo sagrado, la waka o fuerza mágica que la convierte en un elemento dinámico, cargado de energía potencial... "* (Tello, 1961: 166 – 167) Aparentemente es sencillo, pero esta sencillez es vital: un elemento puede cambiar radicalmente su importancia en base a la adición o sustracción de un componente interno, para el caso no importa si se está de acuerdo o no

con que se trate de una cabeza de felino o si el apéndice es una fuerza mágica, nosotros nos quedamos con la estructura de la interpretación.

Creemos hallar además una versión inicial de lo que luego Rowe denominaría Kenning, el proceso de sustitución definido por Tello se le asemeja mucho *"las diferentes partes del cuerpo del animal se sustituyen por los motivos derivados mediante el tratamiento del felino."* (Tello, 1961: 166) Si el kenning de Rowe es una comparación por sustitución, resulta siendo la sustitución de Tello con el agregado de que serviría para complicar el proceso de comunicación de quienes veían las imágenes. En el caso de Tello era para que los seres armados tengan rasgos de felino. Nuevamente remarcamos, para el caso no importa si se ve un felino o cualquier otro animal en la representación. Importa la estructura de la idea.

I.3.1.2 La historia del arte de Cristóbal Makowski

El método de análisis defendido por este autor es el análisis iconográfico traído de la historia del arte, sigue fielmente los planteamientos de Erwin Panofski y los adapta a las particularidades de la iconografía andina. No es el propósito aquí realizar un análisis detallado de la defensa que este autor realiza de su método, nos limitaremos a exponerlo y señalar las críticas respectivas. Para ello nos basaremos en diversos textos donde haya una alusión explícita ala manera como se usa el método. Pero, primero veremos en palabras del propio Panofski en que consiste su método.

I.3.1.2.1 La metodología Panofskiana

Panofski define tres niveles de significación:

> "1. Significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. Esta se aprehende identificando formas puras (...) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto..." (Panofski, 1987: 47)

Estas formas puras que son entendidas como *"portadoras de significaciones primarias o naturales"* (Ibíd. 48) estas también son llamadas *"el universo de los motivos artísticos"* (Ibíd.) La descripción de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

El segundo nivel es denominado *"Significación secundaria o convencional"* (Ibíd.) Aquí se trata de identificar lo representado de acuerdo a una tácita convención conocida por el autor de la identificación *"Esta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad... "* (Ibíd.) Se establece una relación entre los motivos artísticos definidos en el análisis pre-iconográfico y las combinaciones que se dan entre estos que serían las composiciones, a su vez todo esto con los temas y conceptos. Los motivos artísticos portando una significación secundaria o convencional serían ya *"imágenes"* y las combinaciones *"historias y alegorías"*. La identificación de las imágenes, alegorías e historias pertenece a la "Iconografía", este segundo nivel es el nivel del asunto, contrapuesto al nivel inicia que alude a la forma. Los motivos deben ser identificados de manera correcta pues son fundamentalmente importantes para realizar la identificación *"Si el cuchillo que nos permite identificar un San Bartolomé no es tal cuchillo sino un*

sacacorchos, el personaje no es un san Bartolomé." (Ibíd. 49) Pero, esto implica, lo hacemos notar nuevamente, el conocimiento previo de las convenciones que permiten identificar a los personajes a través de un motivo que les es propio. Además, el autor remarca que una identificación de este tipo implica *"la deliberada intención del artista de representar a san Bartolomé..."* (Ibíd.) Es decir, se asume que la identificación que realiza el investigador llegará a descubrir la intención real del artista.

El tercer nivel de significación es denominado

> "Significación intrínseca o contenido. Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra." (Ibíd.)

Todo esto se manifiesta a través de la composición y la significación iconográfica, todos estos pueden ser asumidos como valores simbólicos, principios subyacentes que son manifestaciones de cambios de ideas o época. Esto es lo que el autor denomina "Iconología". Esto nos habla de manera tácita que existe, también, un conocimiento previo acerca de la época en la que se sitúa el objeto artístico analizado y esto es mencionado incluso con ejemplos por el autor (Ibíd. 49).

El autor resume en un cuadro (Ibíd. 60) los objetos, actos y bagajes necesarios para la interpretación y finalmente el principio correctivo de la interpretación que es la Historia de la tradición. Para la descripción pre-iconográfica se requiere de una experiencia práctica de familiaridad con objetos y acontecimientos. Para el análisis iconográfico se requiere un conocimiento de fuentes literarias y para la interpretación iconológica se requiere de una *"intuición sintética"*. Los principios correctores para cada uno de estos actos de interpretación serían: la historia del estilo, la historia de los tipos y la historia de los síntomas culturales o símbolos en general.

composición, con sus respectivos códigos narrativos, de las unidades sintagmáticas, y de las unidades mínimas, portadoras de significado autónomo." (Ibíd.)

Para cumplir con sus objetivos el análisis pre-iconográfico debe realizar dos tipos de análisis. El primero consiste en estudiar las escenas más complejas para *"entender los principios de la composición, conocer el repertorio de personajes, escenarios y actuaciones, así como decodificar, a título de hipótesis, la trama narrativa contenida..."* (Ibíd.) El segundo análisis debe dar como resultado el contraste de las hipótesis sobre la identidad de los personajes; *"Se establece el repertorio de actuaciones potenciales de cada uno de ellos, se estudia la variación de las características en relación con los papeles desempeñados, y finalmente se define el repertorio de atributos y rasgos..."* (Ibíd.) Para poder realizar esto con éxito es necesario contar con un repertorio amplio de todo tipo de imágenes en diversas técnicas y materiales. Luego de esto es posible *"ordenar secuencialmente escenas correspondientes a eventos consecutivos dentro del mismo episodio (Castillo, 1989, 1991), e incluso a veces, precisar el orden de los episodios."* (Ibíd.).

Sólo queremos señalar aquí que se ignora por completo cualquier alusión a la realidad concreta social donde la imágenes analizadas cumplieron una función. No hay referencia a la necesidad de estudiar un contexto arqueológico de donde haya procedido la imagen, se remarca nuevamente la idea de Makowski que la Iconografía debe alzarse como una fuente independiente de información acerca del pasado andino. Esto, obviamente carece para nosotros de sustento, pues en todo caso, debe relegarse estos análisis a lo que son: Historia del arte, más no arqueología.

Queremos reseñar brevemente otra propuesta de una suerte de deslinde con la Historia del arte, un deslinde un tanto mínimo, que es el realizado por Marco

Goldhausen (2001) en su trabajo sobre iconografía Lima. Este autor señala que cumple con el análisis pre-iconográfico que permitió a Escobedo y Goldhausen (1999) *"aislar categorías de íconos"*, a partir de ello también definen los cambios en el desarrollo de la iconografía que asumen como *"producto de cambios sociales significativos."* (Goldhausen, 2001: 228) Para la segunda parte del análisis propuesto por Panofski, el autor señala que no lo ha podido cumplir por carecerse de escritura, luego de mencionar que el mundo andino es ágrafo a diferencia del mundo medieval europeo, con cuyos materiales se origina el análisis panofskiano menciona *"nos parece inconveniente seguir minuciosamente la metodología panofskiana."* (Ibíd. 229)

En Goldhausen no llega a quedar claro si esta metodología en parte criticada por él es o no viable para el mundo andino, Señala acertadamente la diferente estrategia usada en el medioevo para la comunicación: gráfica de la élite hacia el pueblo y escrita entre los miembros de la élite sean nobles o religiosos. Además postula que en el mundo andino esto se suplió con la iconografía *"que reemplaza la escritura como sistema de información con un acceso restringido por algo equivalente, que está por identificarse dentro del universo de imágenes y símbolos."* (Ibíd.)[10] Para Goldhausen resulta de sobremanera importante tomar en cuenta de donde está partiendo la información y cual es su destino, se enfatiza las diferencias sociales pero no se ahonda en el papel de las figuras más allá de señalar que determinadas figuras como las *"serpientes entrelazadas"* se relacionan a individuos de elite.

El autor evita caer en *"el error de mantener obsesivamente el esquema panofskiano como referencia y sustento metodológico..."* (Ibíd.) no usando fuentes

[10] No deja de resultar curioso esta suerte de "miedo" al uso de la palabra escritura para referirse a la "iconografía" andina. Ese "algo por identificarse" no tiene muchas opciones para ser definido.

etnohistóricas pues estas para él se basan en modelos occidentales y además niega la continuidad del mundo andino y mas bien busca los cambios como en el caso particular de su estudio las diferencias entre las fases media y tardías de la cultura Lima.

Para la interpretación iconológica Goldhausen plantea que tampoco se puede cumplir con él por la *"ausencia de fuentes históricas contemporáneas"* (Ibíd. 231). Sin embargo, trata de entender la iconografía dentro de su contexto social a través del estudio arqueológico de patrones funerarios, arquitectura, etc. Este autor nota la necesidad de no desligar las figuras de su contexto social. Pero no plantea alternativa al estudio iconográfico, se limita a señalar las limitaciones y no se propone mas que paliativos para analizar mejor las figuras.

Tanto en Makowski como en Goldhausen se puede notar que se reconoce las diferencias notables, en muchos aspectos, entre la sociedad europea y el mundo andino, pero, ninguno de los dos desea apartarse de la metodología de la historia del arte y, mas bien, se fuerza la "iconografía" andina a encajar en el método, este sólo debe ser "adaptado" para poder ser usado, el abandono total de una perspectiva creadora va de la mano con el deseo de imponer metodologías creadas para una realidad distinta y de paso transformar el mundo andino en "ágrafo".

En el caso concreto de Chavín Makowski empieza el análisis precisamente con el Obelisco Tello al que considera el *"cosmos animado"*, para entenderlo se debe liberarlo de los elementos que no son parte del cuerpo de los animales identificados, entre los elementos que se retiran se encuentran las figuras antropomorfas que son comparadas con otras para definir divinidades. Se interpreta la figura como dos animales en coito que intercambian fluidos mientras son ayudados por cuatro parejas d dioses. En esta comprimida versión de sus interpretaciones y a lo largo de sus artículos sobre Chavín

(1996, 1997 y 2000) no se trasluce el análisis detallado que realiza para Moche y mas bien tenemos una abundancia de interpretaciones para las cuales no encontramos sustento etnohistórico, etnográfico, ni arqueológico.

El análisis iconográfico encuentra serias limitaciones en Chavín. El repertorio no es tan grande ni variado como en Moche, donde, aparentemente, muestra resultados interesantes.

Nacido del estudio del arte medieval y renacentista el análisis iconográfico se ha visto adaptado para entender el mundo andino "ágrafo". No deja de resultar curioso que se insista en el uso de este método, pues, sus mismos propulsores notan la diferencia

> "ninguna de ellas (las iconografías andinas) posee realmente una estructura temática comparable con la que subyace en las obras del arte clásico o del arte cristiano (...) La cerrada unidad temática y la constancia de determinados atributos de personajes se desprenden (...) de la estrecha relación entre el repertorio de motivos y el repertorio de temas de la tradición literaria (...) En los andes, en cambio, la iconografía sustituye a la escritura y es el único medio material de transmisión de la tradición oral" (Ibíd. XXIII)
> Además, en el caso Chavín:

> "En lugar de escenas – temas contamos, en la mayoría de casos, con imágenes de figuras sobrenaturales aisladas, cuyos cuerpos, vestidos y atributos se componen, a manera de rompecabezas, de elementos menores portadores de significado propio, Vg. Caras y bocas multiplicadas en el cuerpo de las deidades chavín y cupisnique. Las jerarquías, los rangos de acción, los poderes, se expresaban probablemente a través de estos elementos por medio de una compleja red de relaciones metonímicas." (Ibíd.)

Lo que se está diciendo aquí no es una manera de representar "artísticamente" a un personaje, se trata de un sistema complejo donde la significación se está dando, muy aparte de la figura (entendida esta en su sentido técnico) por la adición de elementos con carga significativa y no son simplemente elementos que formen parte de una composición artística.

Creemos que realidades distintas en terreno de medios de comunicación deben merecer metodologías propias apoyadas en el contexto arqueológico del cual proceden.

I.3.1.3 La iconografía cruzada de Federico Kauffmann

Federico Kauffmann (1993) plantea una propuesta metodológica para analizar figuras arqueológicas, la denomina *"comparaciones iconográficas cruzadas"* (Ibíd. 59). Antes de exponer su propuesta realiza una rápida revisión de las anteriores propuestas metodológicas que a su opinión han fracasado.

Para este autor la mayoría de investigadores no ha hecho otra cosa que no fuera una simple observación a partir de la cual se interpreta sin mayor sustento las figuras: *"los estudiosos no utilizan por lo general otra estrategia de acercamiento iconográfico que no sea la practicada a 'ojo de buen cubero', esto es limitándose a contemplar superficialmente la imagen a la espera de lo que esta buenamente pueda sugerirles."* (Ibíd. 57) Al no haber mayor mención a las metodologías usadas por otros autores, creemos que para Kauffmann todos operan de esta manera salvo los que buscan exactas comparaciones zoológicas:

> "Por su parte tampoco parece ser la panacea el camino que transitan naturalistas, como los distinguidos zoólogos Wolfgang y Uta Winckler (1984-85) o Eleonora Mulvani de Peñaloza (1984), que proponen que el empleo de sus sólidos conocimientos de anatomía zoológica o los de orden botánico, les permite determinar la identidad de las imágenes arqueológicas de una manera inequívoca y definitiva (...) pasan por alto que el arte Chavín se caracteriza por su carácter decididamente surrealista, que por lo mismo se resiste a que sus motivos adrede alterados y en los que son conjugados elementos de diversa procedencia, sean identificados mediante meras comparaciones con modelos reales." (Ibíd. 57)

Arqueólogos como Donald Lathrap o Peter Roe habrían caído en esta *"trampa"* que supuestamente *"consideraron poder resolver fácilmente los problemas planteados en una identificación iconográfica de las representaciones Chavín con el apoyo de densos tratados de anatomía zoológica o botánica..."* (Ibíd. 58)

De acuerdo a esto, no hay manera de poder identificar ninguna especie de animal o vegetal en el arte Chavín pues este es "surrealista" por que los motivos están alterados o mezclados, además otros investigadores habrían perdido su tiempo al realizar este tipo de investigaciones, como muestra se presenta las variopintas identificaciones dadas para el animal del Obelisco Tello:

> "Así mientras unos perciben que va retratada la figura de un caimán, otros concluyen que el ser representado es mas bien un monstruo reptil integrado por elementos de caimán negro (*Melanosuchus Níger*) de anaconda (*Boa constrictor*) y hasta con ingredientes de piraña (Serrasalmus spilopleura). Por otra parte, las versiones costeñas que evocan con sólo variantes de segundo orden la(s) imagen(es) representada(s) en el Obelisco Tello, han conducido a entrever otros engendros[11]: langostas y arañas, por ejemplo..." (Ibíd.)

El origen de esta *"absurda disparidad interpretativa referida a una misma figura"* (Ibíd. 59) sería que las imágenes se están contemplando, de manera asilada; ya que *"descarta horrorizada toda comparación con representaciones similares que no estén rigurosamente enmarcadas en la misma etapa y espacio geográfico"* (Ibíd.) Kauffmann propone una unidad cultural andina tal que *"... sus componentes culturales, que sobrevivieron sin modificaciones sustanciales a lo largo de sus tres veces milenaria existencia."* (Ibíd.) De acuerdo a esto es válido comparar imágenes aunque estén muy

[11] Resulta interesante hallar esta palabra, su significado es "feto o criatura informe", en sentido figurado es una obra intelectual mal concebida. No nos parece lo más adecuado el uso de esta palabra, las propuestas de identificación no se refieren en ningún momento a que sean fetos, tampoco se refieren a seres informes y menos aún son obras intelectuales mal concebidas; en todo caso la propuesta completa de identificaciones zoológicas podrían ser un "engendro" pero no los seres propuestos. Más adelante se volverá a encontrar esta palabra aparentemente con la misma confusa situación referida a su mal uso.

separadas en tiempo y en espacio. Esto es precisamente lo que plantea realizar Kauffmann para entender las figuras arqueológicas.

Se propone el método de las comparaciones iconográficas cruzadas para *"las tareas de identificación de imágenes confusas"* (Ibíd.) este *"recurso metodológico"* sería *"perfectamente lícito y desde luego provechoso"* (Ibíd.) Con esto se tendría una identificación segura y verificable de las figuras más complicadas, con esto se salvaría la situación creada por los artistas Chavín para ocultar las figuras complicándolas colmadas de *"elementos emblemáticos"*.

La Iconografía Cruzada de Kauffmann es bastante sencilla: de acuerdo a la figura complicada que se quiera identificar lo primero que se debe realizar es *"reunir productos iconográficos provenientes de etapas y latitudes diversas, que ostenten como denominador común afinidad en sus rasgos y pertenezcan al cosmos artístico cultural andino."* (Ibíd.) es decir, siguiendo su ejemplo planteado luego de exponer los pasos a seguir, si queremos identificar al personaje del Obelisco Tello debemos buscar todas las figuras que se le parezcan provengan de costa, andes del sur, norte o centro y desde el Arcaico hasta el Tawantinsuyu, este es el primer paso: reunir el corpus.

Luego, se debe buscar las menos complicadas que serán *"las menos sujetas a discusión en relación a la identidad de sus elementos (...) se constituyen en modelos que ayudarán a descifrar representaciones en el fondo similares pero expuestas con trazos intrincados y barroquismo."* (Ibíd.) Las figuras más naturalistas son identificadas fácilmente[12] y con esto se traslada ese significado a las figuras complicadas y el asunto

[12] Identificadas, ¿de qué manera? ¿A "ojo de buen cubero"?, ¿con la "trampa" de la identificación zoológica?, aparentemente no se aclara este punto y se puede tomar como una grave contradicción en el planteamiento en general.

está solucionado. Para el caso de Chavín las respuestas a la identidad de Obelisco Tello se hallaron en "*engendros tardíos provenientes de esta antigua tradición.*" (Ibíd.)

La Iconografía Cruzada de Kauffmann es simplemente un artificio del *"ojo de buen cubero"* (no un *"recurso metodológico"*) pues no forma parte de un método planteado y claramente establecido o definido, con el pretexto de la *"pasmosa unidad"* de la cultura andina se pasa por alto normas básicas de trabajo arqueológico: no se toma en cuenta el contexto espacial, temporal, arqueológico de las piezas analizadas, simplemente se recurre a la intuición a la hora de escoger el corpus para comparar y ubicar la figura más sencilla que abrirá las puertas a la identidad de las complicadas. Para el caso de Obelisco Tello la respuesta se halla en figuras Tiahuanaco – Huari, no se especifica el corpus a partir del cual se logró la identificación, pero, el detalle mayor viene después, cuando resulte que todo se explica por medio de mitos actuales de Arequipa, Apurimac y Cusco (¡), el mito del Qhoa o felino volador portador de la lluvia es la panacea que explica la iconografía arqueológica de casi todo el mundo andino.

La propuesta de Kauffmann para analizar figuras arqueológicas es una tipología que no toma en cuenta contextos de ningún tipo y se basa en intuición; se apoya en mitos actuales que no necesariamente tienen porque ser resultado de la tan mentada continuidad cultural andina, no se realiza un trabajo adecuado con el mito y se limita a usarlo sin reparo alguno. Nuevamente remarcamos: no estamos diciendo que no se deba recurrir a la analogía etnohistórica o etnográfica, todo lo contrario, pero debe realizarse tomando las precauciones del caso y con una adecuada metodología de trabajo.

I.3.1.4 El estructuralismo de Cristóbal Campana

Para este parágrafo usaremos básicamente "Arte Chavín" (1995), y "Una Deidad Antropomorfa del Formativo andino" (1995b) pero también "Historia de una Deidad Mochica" (Campana y Morales, 1997) nos remitiremos sólo a lo que se refiere a la metodología dejando de lado críticas puntuales que han sido vistas anteriormente.

Analizando una figura en particular de los murales de Huaca de la Luna Campana y Morales (1997) proponen esta metodología de trabajo:

> "Este icono será estudiado, 1° por sus atributos propios, estables y eventuales para diferenciarlo de otros, dentro del contexto que diera origen a los cambios, reflejados en formas de poder y relaciones de producción. 2°, Cuando éstos se convierten en símbolos y mecanismos de cohesión social para mantener un 'orden'. 3°, nos interesa estudiar el significado de los signos como elementos constructivos de la imagen simbólica, pues, toda sociedad crea una estructura ideológica justificada en un presupuesto 'orden cósmico' o 'universal'. Sus símbolos correspondientes son elaborados para comunicar y establecer dicho orden. Y, 4°, estudiaremos el contexto arqueológico en que fuera hallada esa imagen, para tener una idea de sus relaciones con el 'espacio sagrado' y 'tiempo sagrado', en las instancias eventuales del rito." (Campana y Morales, 1997: 31)

Resumiendo: se estudia los componentes internos del icono, se les entiende como *"símbolos y mecanismos de cohesión social"*, se entiende el significado de los símbolos como parte de una ideología que busca justificarse mediante estas imágenes y, finalmente se estudia el contexto arqueológico para entender el ritual del que la imagen formó parte. Para el aspecto del significado los autores mencionan en pie de página número 8 que poseen *"334 imágenes referentes a las posibles deidades, para establecer las diferencias propias de rango y caracterización."* (Ibíd.) Sin embargo, en ningún momento a lo largo de ese trabajo se puede apreciar el resultado de esta comparación.

Como se ha visto anteriormente (I.2.1.2.5) Campana se basa en la evidencia etnohistórica parta encajar en ella el repertorio de imágenes del formativo que analiza

(1995, 1995b), esto lo aproxima bastante al método filológico clásico tipificado por Makowski (1994) pero Campana califica su trabajo de estructuralista. Veamos primero cómo se realiza un análisis estructural de acuerdo a lo estipulado por Paul Ricoeur (1969) quien sostiene que lo siguiente como una especie de requisitos para realizar un correcto análisis estructural:

> "a) trabajar sobre un corpus ya constituido, detenido, cerrado y, en ese sentido, muerto;
> b) establecer inventarios de elementos y de unidades;
> c) colocar esos elementos o unidades en relaciones de oposición, preferentemente de oposición binaria;
> d) establecer un álgebra o una combinatoria de esos elementos y de esos pares de oposición." (Paul Ricoeur en A. J. Greimas y otros, 1969: 73)

En ninguno de los trabajos de Campana se puede apreciar nada de esto, el corpus no es definido y este carece de una unidad específica, se mezcla imágenes Chavín y Cupisnique junto a otras escudándose precisamente en la ya mencionada "unidad cultural andina" ya tratada por Kauffmann. No se realizaron los inventarios pues estos no se traslucen ni s les menciona; no se entienden los elementos en relaciones de oposición, y, menos aún, se planeta un álgebra o combinatoria de estos elementos.

Sin embargo, el mismo Ricoeur señala que este estructuralismo "de inventarios y Taxonomías" ha cedido paso a la nueva lingüística de Chomsky, la "Gramática generativa" quien no lo anula sino que señala sus limitaciones y lo absorbe. Obviamente, nada de esto se encuentra en los trabajos de Campana. En general, Campana realiza un trabajo de confrontación de evidencia etnohistórica del siglo XVII y XVIII con imágenes del Formativo andino (1000 – 200 a.C.) mediante el cual cree hallar temas y divinidades de un repertorio que incluye diversas culturas y sitios que denomina como "Chavín".

En I.2.1.2.5 hemos visto que este autor asegura haber realizado tablas estadísticas para definir los temas del arte Chavín, pero luego se contradice, este es el único lugar donde parece que se hubiera realizado inventarios y tablas estadísticas para definir los temas pero, al parecer no fue así.

Escudándose en el supuesto carácter "estructural" de su trabajo el autor mezcla figuras de culturas diversas separadas en el espacio y tiempo para hallar una Deidad antropomorfa cuyas características serían la presencia de cuatro serpientes en la cabeza. Pero, no se toca el inmenso bagaje de signos al interior de las figuras, el análisis termina siendo demasiado superficial y no conduce a ninguna conclusión coherente al no apoyarse en el estudio de los contextos donde se les halla. Las figuras o signos no pueden ser abstraídas todo el estudio de su contexto, luego de trabajarlas deben regresar al terreno de procedencia para entenderlas en su contexto social, no como elementos aislados a la manera de la Historia del arte.

I.3.1.5 El estructuralismo de Rainier Tom Zuidema

Partiendo de presupuestos estructuralistas clásicos este autor nos plantea un modelo genealógico, de la época colonial e Inca, que puede rastrearse en figuras de las culturas Tiwanaku y Chavín. ¿Esto como se logra? Trabajando a un estricto nivel de estructura, la propuesta genealógica se puede traslucir hallando figuras que poseen la misma estructura. Esto no tendría ningún inconveniente de no ser porque las analogías para respaldar la propuesta pecan de exageradas: el modelo se genera a partir del gráfico colonial de Pérez Bocanegra, esto mismo se hallaría representado en el dibujo colonial de Santa Cruz Pachacuti del aparente altar mayor del Coricancha. Hasta aquí podría decirse que puede existir cierta relación y la comparación puede ser válida, el problema

viene al trasladar esto a lo Tiwanaku: se analiza las figuras superficialmente acomodándolas para que encajen en el modelo o en alguna de sus tres variantes. En el caso de lo Chavín se deja de lado el inmenso bagaje de significantes presentes en Estela Raymondi para sólo decir como resultado de un análisis muy superficial que el rostro es doble y representaría a un ancestro muerto y a uno vivo; pero en el caso de la Portada de las Falcónidas no se toma en cuenta el número de aves de perfil, se toma el número que acomoda y en el caso de ser estas más se menciona que encajaría con una propuesta calendárica. Para hallar que la Portada de las Falcónidas se corresponde con el modelo Zuidema usa una reconstrucción e interpretación de la manera como según el cronista Betanzos se organizaron los ejércitos Chancas para la fracasada toma del Cusco.

En general, nos parece que la propuesta estructuralista de Zuidema peca de exagerada al usar información de disímil origen, y de distinta naturaleza, pero lo principal: sin tomar en cuenta en ningún momento el contexto social y menos aún arqueológico de lo que usa para sostener su propuesta. El análisis estructural no debe caer en este extremo, no se puede abandonar la realidad y los contextos al estudiar figuras.

I.3.1.6 La deconstrucción de Karen Lizarraga: Arqueografía y Arqueolingüística

A pesar de tratarse en su mayoría de estudios referidos a la estética que no toman en cuenta los contextos arqueológicos, pues se abstrae los textos gráficos de estos, los trabajos de Karen Lizárraga y el Proyecto Killka presentan una metodología clara acerca de cómo analizar las figuras arqueológicas.

No trataremos aquí una revisión general de todos sus planteamientos que si bien se enmarcan en objetivos románticos y utópicos como *"proporcionamos una propuesta*

pacífica de reorientación (...) para un auténtico renacimiento andino" (Lizárraga, 1999: 4) rescatamos (de lo mucho rescatable) la creación de dos términos nuevos: Arqueografía y Arqueolingüística, referida la primera a *"trascripción de las figuras y los formatos y su clasificación"* (Ibíd. 3) y la segunda a *"el estudio de interpretación y/o traducción de los textos"* (Ibíd.) [13] Para esta autora los arqueógrafos existen desde el inicio de los trabajos arqueológicos en el Perú, mientras que los arqueólogos como Tello, Carrión, Muelle y otros se dedicaban a excavar para *"encontrar conceptos políticos, sociales y naturales... "* (Ibíd.), los arqueógrafos, en opinión de Lizárraga *"se dedicaron primeramente a la problemática de trascripción y comprensión de los textos en sí, específicamente"* (Ibíd.)

Esta autora realiza una separación, en nuestra opinión, innecesaria acerca de lo que se busca en arqueología y la disciplina que enmarcaría las actividades a las que se orientan sus dos neologismos. Siendo el objetivo de la arqueología crear testimonio acerca de los hechos del pasado del hombre por medio de restos materiales de su actividad social, en esto se hallan perfectamente comprendidos los soportes físicos de los textos gráficos, además los restos materiales van a ser la evidencia empírica que permitirá respaldar o desechar lo que se encuentre en los textos gráficos.

Dos corrientes habría en la ciencia peruana actual, la primera que *"Por carecer de un paradigma adecuada (sic) a las inquietudes contemporáneas (...) resulta nada más que la misma 'pesca criolla' de siempre"* (Ibíd. 4); la segunda corriente *"... ha encontrado el antiguo geograma geocéntrico y sobre esta base arqueológica ha publicado un contemporáneo calendario lunisolar que corresponde a patrones antiguos*

[13] No deja de resultar sugerente la similitud de la definición de Arqueografía y Arqueolingüística con los de Iconografía e Iconología.

y actuales, tanto natural como social" (Ibíd.) Es decir, todos, menos Lizárraga y el Proyecto Killka, son "pesca criolla", sin un paradigma adecuado a lo actual; lamentablemente con este pensamiento ególatra no se puede avanzar. Pero, veamos en que consiste la metodología planteada por esta autora.

La arqueografía está orientada sólo al aspecto técnico de transcribir y clasificar. La Arqueolingüística se dedicaría a tres áreas de estudio que se suceden una a la otra: deconstrucción, pesquisa léxica y reconstrucción

En la deconstrucción tenemos tres pasos que serían propios a la arqueografía: identificar el formato, *"simplificación de las figuras hasta la identificación del radical"* (Ibíd. 6) y la clasificación y consulta de los radicales. El cuarto paso sería propio de la Arqueolingüística: *"la identificación de las claves semánticas"* (Ibíd.)

Luego de la deconstrucción viene la pesquisa léxica: *"Ese es un proceso dual en el cual primero se adjunta a la imagen el vocablo adecuado o conjunto de vocablos. Luego se hace la consulta a los diccionarios antiguos y contemporáneos (...) tanto kichwa como aimara... "* (Ibíd.) Finalmente se reconstruye y estiliza el texto ya trascrito siendo opcional la traducción.

Esta propuesta es de sumo interesante, habla explícitamente de la posibilidad de traducir textos gráficos prehispánicos y poder entender cabalmente su significado, pero, adolece en nuestra opinión de serias deficiencias, nos preguntamos ¿cuál es el mecanismo por el que se asigna el vocablo o vocablos correctos a un radical? Nuevamente se apela a la intuición, se inventa conceptos luego de ordenarlos; además no se menciona cuál es la manera de ordenar los radicales ¿armando paradigmas semióticos? ¿Clasificando radicales como si fueran raíces léxicas de la lingüística?

El primer ejemplo de aplicación de esto es en base al Obelisco Tello, sin embargo, en el gráfico sólo vemos la figura del Obelisco reducida a las cabezas de los extremos y la boca en cinta del medio, siguiendo lo planteado por Lizárraga suponemos que esos son los radicales, esto se compara con la misma secuencia hallada en uno de los personajes de la Portada Negra Blanca y en una figura a blanco y negro de la cual no se menciona procedencia; en los ejemplos que siguen, de diversas culturas, se puede apreciar dentro del desorden de los gráficos que se ha elaborado algunos paradigmas de signos en diversos niveles de organización pero más allá de ello no se realiza nada. Siendo una propuesta de metodología es probable que falte avanzar, pero tratar de colocarse como la gran solución a los problemas de la interpretación de textos gráficos andinos con debilidades de ese tipo no nos parece lo más adecuado.

I.3.1.7 Diversos enfoques filológicos

Aquí englobaremos variadas propuestas, Burger, Antúnez de Mayolo, Curatola entre otros. El rasgo común a estos estudios es que todos se limitan a comparar lo que observan en Obelisco Tello con algún mito sea amazónico o andino y tratar a través de esto realizar una suerte de decodificación de lo representado. Estos intentos nos muestran mas que las inferencias y correspondencias que ubican sus autores entre mitos y figuras con un agudo sentido de la observación de detalles (cuando estos afirman sus planteamientos) pero adolecen de obviar detalles que contradicen lo estipulado por ellos. Este método se reduce simplemente a acopiarse de un mito y hallar similitudes con la pieza analizada, esto es lo criticado por Makowski a los "filólogos".

I.3.1.8 Propuestas genealógicas de Luis Lumbreras y Jurgen Golte: retomando el camino abandonado

Hemos optado por realizar el análisis de las propuestas metodológicas de estos autores juntos por coincidir en un aspecto no tocado por otros investigadores: relaciones de género y sistemas genealógicos de divinidades u otros seres expresados mediante las figuras. Aunque no se manifiesta de manera abierta como se realiza este trabajo, esto puede ser inferido a través de la lectura de los trabajos y sacar de allí cuál ha sido la manera de concluir que lo representado en diversas figuras se trata de sistemas genealógicos. En el caso de Lumbreras (1993) el análisis se realiza en la cerámica denominada perteneciente al estilo "Dragoniano" procedente de la Galería de las Ofrendas, el parecido de las figuras que se hallan en la cerámica con el Obelisco Tello es latente y de allí el particular interés que tenemos en dilucidar la manera como se llegó a la idea de definir género y parentesco mediante las relaciones y asociaciones de detalles que para otros podrían ser insignificantes o pasar desapercibidos. En el caso de Golte (2003) realiza un análisis de las figuras presentes en cerámica y otros soportes físicos de la cultura Nazca, mas, no por ello deja de ser útil para entender el caso Chavín. Aquí presentaremos en detalle el trabajo de estos dos autores.

I.3.1.8.1 Propuesta genealógica de Luis Lumbreras para la cerámica estilo Dragoniano de la Galería de las Ofrendas

Lumbreras (1993) no expone la metodología que usa para darle un significado a la llamada "iconografía Dragoniana"; sin embargo, se puede inferir algunas de las pautas usadas. Se entiende la cerámica del mismo estilo como perteneciente a un corpus de ideas que incluso tienen una repartición especial en el contexto de la galería, ubicándose

por pares o tríos en algunos casos. Todas las representaciones giran en torno a unos seres que Lumbreras denomina *"Dragones"*, realiza una clasificación de estos obteniendo que existen: *"Dragones con cabeza de cocodrilo"*, *"Dragones con cabeza de serpiente"*, *"Dragones con cabeza de serpiente voladora"* y una serie de otros animales denominados como *"personaje con cabeza de loro"* o *"caparazones de tortuga"*. Pero, la parte más importante del análisis se realiza con los denominados *"dragones"*. Estos se van a clasificar de acuerdo a las características que permiten separarlos en tres grupos, más allá de sus nombres, discutibles y talvez con exagerada carga subjetiva, que definen tres grupos diferenciados con algunas diferencias internas, de las cuales las más importantes van a ser: número de colmillos y la presencia o ausencia de un colmilluelo en el ojo. El número de colmillos va a ser interpretado como un referente del nivel de desarrollo del animal y la presencia del colmilluelo como un rasgo que define el género masculino. Además se arma una genealogía de dragones a través de las relaciones que se da entre ellos a partir de lo que se observa en las vasijas donde aparecen dos tipos de ellos, en unos casos se puede apreciar aparentes nacimientos, persecuciones u otras acciones que no quedan tan claras.

Resultado del análisis **(Gráfico 26)** se obtiene que de dos dragones cabeza de cocodrilo nacen los dragones con cabeza de serpiente, primero tienen un colmillo, luego dos y finalmente, al igual que en sus progenitores, los machos tendrán tres colmillos y las hembras tendrán cuatro; de estos nacen a su vez los dragones con cabeza de serpiente voladora, con su rasgo característico de poseer cuatro plumas en la cabeza.

Además de la presencia o ausencia del colmilluelo Lumbreras nota que en el caso del dragón con Cabeza de cocodrilo hembra existe un signo peculiar en una cinta que es producida por una cabeza que se halla en el vientre del animal: este signo es igual al que

es definido por la mayoría de autores como el genital femenino de uno de los seres del Obelisco Tello, su presencia reafirma el carácter femenino de este ser de la galería de las ofrendas y de paso nos muestra como es representada la generación de otros seres en el arte Chavín, simplemente se lo hace colocando al ser nuevo saliendo de la parte trasera de su progenitor. Esto se puede apreciar también en los otros dragones y parece encajar el modelo, a pesar de no haber concordancia con respecto al colmilluelo en algunos casos y poder ser discutible varios aspectos de la propuesta creemos que este es el camino más adecuado para entender el arte Chavín.

I.3.1.8.2 Propuesta genealógica de Jurgen Golte para la cerámica Nazca

Aunque no aborda el tema del arte Chavín pasaremos una breve revisión a un trabajo de Jurgen Golte (2003) que presenta una metodología muy parecida a la de Lumbreras. Este autor analiza la cerámica Nazca y plantea que lo representado son relaciones de parentesco entre divinidades que sirven de modelo para ordenar el mundo de los humanos.

Para Golte la idea de las figuras como medio de comunicación es clara: *"Una actividad como la creación de imágenes en los materiales más diversos tenía como finalidad, cualesquiera que hayan sido los contenidos, la comunicación, la transmisión de mensajes. "* (Golte, 2003: 179) Incluso plantea que esto debió influir de gran manera en la cosmovisión *"una práctica de representaciones actuadas y discursos, deben haber conducido a una homología entre contenidos comunicados y cosmovisiones desarrolladas."* (Ibíd.)

Golte resalta la importancia de tener en cuenta que no debemos caer en la falacia de dejarnos llevar por lo primero que vemos en las representaciones de las culturas

andinas pues *"Los objetos y las imágenes creadas por los artesanos y artistas andinos no han sido fabricados para nosotros."* (Ibíd.) Obviamente estaban realizados para las personas que pertenecían a esa tradición cultural, estas imágenes construyen sentido en el sistema cultural donde fue creado.

Para tratar de comprender estas imágenes debemos alejarnos de nuestra manera propia de pensar y entender *"que las imágenes pertenecen a un contexto general pensado e imaginado por sus productores, y que la tarea nuestra es la reconstrucción de ese contexto general para poder construir a partir de él el significado de las imágenes particulares."* (Ibíd.) Se puede partir de dos suposiciones antes de empezar el análisis de estas imágenes: que este contexto general estaba construido sistemáticamente, donde cada imagen tenía un significado peculiar de acuerdo a su contexto propio y de acuerdo a la relación que hubiera con otros; además podemos suponer que este contexto general estaba de acuerdo a las condiciones históricas de la sociedad que los produjo.

La propuesta metodológica se refiere sólo al análisis estricto de las figuras, a pesar que al inicio menciona la necesidad del estudio de la realidad histórica, no se menciona esto como parte del método, pero, se halla implícito en todo el trabajo.

El primer paso es disponer de una población a ser estudiada de gran tamaño, luego hay que entender las relaciones que se dan entre ellas; un paso obligatorio siempre es *"La agrupación de imágenes repetidas frecuentemente con elementos constitutivos invariables..."* (Ibíd.) Luego se da la *"observación del eslabonamiento repetido entre los elementos constitutivos de la imagen."* (Ibíd.) Luego se debe comparar estas relaciones halladas con las de un modelo hipotético desarrollado previamente y, finalmente, comparar todo esto con el material proveniente de un contexto cultural.

Existen dos dificultades a las que se debe enfrentar quien analice figuras, la primera es *"nuestro desconocimiento de la jerarquía de los elementos significantes, el peso relativo de aspectos particulares..."* (Ibíd.) Tampoco sabemos cuales son los elementos a tomarse en cuenta para el análisis y cuáles son adornos o carecen de mayor valor significativo, pero la otra dificultad mayor es ignorar los límites de un conjunto de significantes pensado por sus productores.

Estas dificultades pueden salvarse *"iniciando nuestro análisis de un grupo iconográfico con representaciones que contienen asociaciones complejas de muchos seres individualizables."* (Ibíd.) Apuntan a favor de realizar esto que s tendrán las asociaciones entre personajes o elementos que sus autores realmente quisieron mostrar, esto no sería posible verlo en imágenes aisladas; además en estas escenas complejas los conjuntos significantes están claramente delimitados pues esto es necesario para su comprensión. *"la observación de imágenes complejas no solamente deja percibir con más claridad el eslabonamiento de los elementos, sino también las formas de separación y contraste entre elementos que se quiere representar como diversos."* (Ibíd. 181)

Sin entrar a detalles de las figuras Nazca podemos decir que las relaciones entre personajes "generadores" y "engendrados" se dan de manera clara gracias a la presencia de bocas y cintas de las que salen personajes diversos y se puede hallar caracteres peculiares a determinado tipo de ellos. La propuesta se parece mucho a la de Lumbreras (1993) pero no es este el lugar para detallar los resultados de estos interesantes análisis de la cerámica y textiles Nazca.

1.3.1.9 Breves Conclusiones

Resulta sencillo, después de repasar lo expuesto anteriormente, clasificar las propuestas metodológicas propuestas por los diversos autores. Historia del arte, estructuralismo, filología y una propuesta genealógica basada en relaciones de parentesco expresadas a través de las figuras, antes que panteones de divinidades. Pero, ninguna de las propuestas expone de manera adecuada el cómo llevar a cabo un análisis de acuerdo a sus ideas. Salvo directrices generales de trabajo poco es lo que se expresa. Consideramos básico decir de manera abierta cómo se llega a determinada conclusión, es una manera de poder corroborar luego la veracidad de la afirmación reanalizando el material o contrastando resultados con otros estudios de otros materiales. De no realizarse esto, da la impresión que se opera sólo en base a intuición o, como diría Kauffmann, *"a ojo de buen cubero"* y esto no sería hacer ciencia.

Un punto en común entre historiadores del arte, "filólogos", arqueólogos, antropólogos, sean estructuralistas, o pretendan serlo, es la necesidad de observar todos los detalles pues la presencia o ausencia de estos modifica el significado de las figuras; antropólogos y arqueólogos (Lumbreras, 1993; Golte, 2003 y Goldhausen 2001) remarcan la importancia del contexto arqueológico e incluso la disposición espacial de los objetos; mientras que los "filólogos" y "estructuralistas" están a la caza de detalles que puedan encajar con un modelo planteado previamente, al cual el resto de evidencia debe adaptarse, esto no sería un problema si no se obviaran las evidencias que contradicen los planteamientos o se les considere como errores.

Podemos decir que no existe hasta el momento una propuesta detallada y coherente para analizar figuras arqueológicas, construirla es una posibilidad a través de

presupuestos de semiótica, lingüística y Gramatología; ese es uno de nuestros objetivos y ello es lo que continúa.

I.3.2 Definición del objeto de estudio

Nuestro objeto de estudio son los grafemas grabados en la litoescultura llamada Obelisco Tello. Estos se encuentran grabados en un soporte físico, dado que lo grabado no existe fuera de este soporte físico, es necesario estudiarlo todo como una totalidad, el estudio del soporte físico y de lo grabado en él no puede separarse. Hemos visto anteriormente que el signo no existe en un sentido físico, sino en el sentido de una correlación entre una expresión y un contenido, el objetivo del estudio es conocer esta relación, entender las figuras grabadas no como representaciones artísticas sino como funciones semióticas que se desarrollaron hace más de 2500 años atrás, en ese sentido, estaríamos realizando una, si se quiere decir, "Arqueosemiótica" o más propiamente hablando, una "Arqueogramatología" , que nos serviría para reconstruir el proceso de comunicación que se dio por medio de los grabado en esta piedra y a través de ello reconstruir parte del pensamiento o ideología de la gente de la cultura Chavín.

I.3.3 Notación algebraica

Para entender la notación algebraica que será usada en varias partes de este trabajo es necesario repasar la estructura interna de la Unidad Grafemática. Esta se compone de una Figura Base y componentes y estos últimos se componen de rasgos; mientras que en el sentido de lo que se podría denominar múltiplos de la unidad se tienen los conjuntos, subcomplejos y complejos grafemáticos. Ni la Figura base ni los rasgos pueden ir aislados, en cambio, el componente si; esto porque el rasgo es un

carácter del componente y la figura base es sólo el contorno sin el cual los componentes flotarían sin orden, a no ser que aparezcan aislados. Posteriormente se verá como el componente puede ir aislado y cambiar de figura base en múltiples formas y combinaciones.

Cada unidad Grafemática tiene una sola figura base pero puede tener uno o más componentes con sus respectivos rasgos. Las figuras base contienen a los componentes, incluso pueden tener a otras figuras base como componentes, definir si se trata de un conjunto o una unidad depende de su unidad morfológica. Para determinar la igualdad de dos unidades no cuenta sólo la figura base sino también la igualdad de los componentes. A modo estricto la unidad Grafemática está compuesta de figura base y componente. La figura base es el elemento pasivo sobre el cual los componentes van a definir la unidad. Los rasgos califican o modifican a los componentes. Todo este orden podemos abstraerlo mediante el uso de fórmulas matemáticas.

Un Complejo Grafemático (**CoG**) puede ser entendido como una agrupación o suma de Subcomplejos Grafemáticos (**SCoG**), Conjuntos Grafemáticos (**CG**) o ser sólo una Unidad Grafemática (**UG**). Esto se puede expresar así:

CoG=SCoGx

CoG=CGx

CoG=UG

Un Subcomplejo Grafemático puede ser entendido como la división interna de un Complejo, como una suma de Conjuntos o una sola Unidad o varias.

SCG=CoG/x

SCG=CGx

SCG=UGx

Un Conjunto Grafemático puede ser entendido como un conjunto de Unidades Grafemáticas pero también como la división en x partes de un Complejo o un Subcomplejo Grafemático.

CG=UGx

CG=CoG/x

CG=SCoG/x

Una Unidad Grafemática está compuesta de la suma de una Figura Base (**FB**) -o esta sola- más los componentes (**c**) que a su vez están compuestos de rasgos (**r**). También se le puede definir como la división en x partes de Complejos, Subcomplejos o Conjuntos Grafemáticos.

UG=FB+cx

UG=CoG/x

UG=SCoG/x

UG=CG/x

El componente (**c**) se puede descomponer en rasgos básicos (**rb**) o rasgos básicos (**rb**) más rasgos variables (**rv**).

c=rb

c=rbx + rvx

Esto se realiza con el modelo de derivaciones planteado por Chomsky, este es una manera de representar reglas de reescritura como las que se usan para el modelo ahormacional de gramática; una derivación es una

> "Secuencia de líneas (...) y en la que cada línea se obtiene de la precedente aplicando una vez una (y sólo una) regla a un solo elemento. La cadena de la última línea se llama cadena terminal, y sus símbolos, símbolos terminales (los

demás símbolos se llaman no terminales). Una derivación es, pues, análoga a una demostración, tomando S como axioma inicial y las reglas reescriturales como reglas de inferencia." (Chomsky, 1974: 164)

Estas reglas reescriturales se verán en más detalle cuando se pase a formalizar el resultado de la búsqueda de estructuras regulares al interior de las Unidades Grafemáticas.

También hallamos coincidencias con la metodología de Robert Longacre (1972) quien plantea un procedimiento de análisis gramatical que nos sirve para ordenar mejor las ideas expresadas aquí referentes a como una jerarquía comprende a otra y es definida por esta:

> "Con frecuencia encontramos que el arreglo jerárquico consiste de los siguientes 5 niveles (además de los posible párrafo y discurso)): tema, palabra, frase, cláusula y oración. Los sintagmemas de un nivel estructural manifiestan típicamente a los tagmemas del siguiente nivel superior; por ejemplo, las palabras ponen de manifiesto a los tagmemas del nivel de frase. Pero un sintagmema puede poner de manifiesto a un tagmema de otro sintagmema al mismo nivel; por ejemplo, puede ocurrir que una frase esté embebida dentro de otra frase. Como una variación de este fenómeno, un sintagmema puede repetirse dentro de otro sintagmema sin que haya un límite necesario a su recursividad. Finalmente, en ocasiones un sintagmema de unible superior puede poner de manifiesto a un tagmema de un nivel inferior; por ejemplo, una cláusula subordinada puede ocurrir dentro de una frase." (Longacre, 1972: 20 – 21)

Las jerarquías son sumamente importantes en el análisis gramatical de Longacre pero no necesariamente estos niveles de estructura van a ser similares a los niveles de representación dentro de una lengua; pero, en nuestro caso tendrán que ser iguales hasta disponer de textos decodificados.

I.3.4 Metodología de análisis

Denominaremos a nuestra propuesta metodológica como "Grafemática Arqueológica", se entenderá por ella a la metodología de análisis de grafemas hallados

en soportes físicos procedentes de sitios arqueológicos, no aspira a ser una ciencia ni una disciplina, sino, simplemente un instrumento de trabajo del arqueólogo que lo dota de herramientas para entender los grafemas o signos gráficos presentes en los diversos materiales arqueológicos que se estudian.

Esta Grafemática arqueológica se divide en tres fases de estudios: Contextualización o estudio del soporte físico, Sistematización o estudio de los grafemas propiamente dichos y Decodificación o desciframiento. Veremos en detalle cada una de estas fases a continuación.

I.3.4.1 Contextualización del soporte físico

En la fase de Contextualización se estudiarán los contextos arqueológicos en los cuales se encuentran los signos estudiados, buscando definir temporalidad, contexto social, económico y cualquier otro aspecto de la realidad de la sociedad que los produjo. Esta fase es radicalmente importante pues es el estudio de la realidad concreta lo que va a determinar el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas que pueden haber generado que un estamento de gente especializada desarrollase un sistema de signos altamente convencionalizado para transmitir y comunicar información. Asimismo, nos interesa aquí definir la aplicación práctica de los contextos donde directamente se hallan los signos, definir exactamente, en lo posible, que actividad social originó cada contexto estudiado y como este hecho tomó parte de la vida en el sitio arqueológico.

Esto es de sobremanera importante si pretendemos que este estudio se vea en terreno de la ciencia arqueológica. Intentos anteriores de entender las llamadas "iconografías" de diversas culturas no toman en cuenta donde están apareciendo los objetos que analizan, se pretende ver a la "iconografía" como una fuente independiente

de información sin tomar en cuenta más referencia espacial que los valles y en lo temporal seriaciones estilísticas basadas en las "iconografías" ocasionando esto una suerte de razonamiento circular. Para evitar esto es necesario tener en cuenta el contexto arqueológico donde aparecen los soportes físicos de los grafemas, que tipo de soporte es, es decir, el material en que está realizado, la aparente función que pudo haber tenido, si está relacionado a arquitectura, a contextos domésticos, de ofrenda funeraria o de algún otro tipo, etc.

En resumen: se trata de ver todo el proceso de creación material del soporte de signos y su ubicación en un escenario de actividad social humana. Para realizar un soporte material de signos su materia prima ha debido ser extraída de la naturaleza para lo cual han participado seres humanos de determinada extracción social; luego, la materia prima ha sido trabajada por especialistas que han plasmado en ella los signos gráficos que se hallan en el soporte para luego ser finalmente entregado al lugar donde este soporte satisfacerá las necesidades para las cuales fue creado. Ahora, el lugar donde se les halla no necesariamente es el lugar donde se le destinó inicialmente, pero, finalmente, es el lugar a donde nos podemos referir para el cual en última instancia por algún motivo se les destinó. Si deseamos conocer esto, siguiendo las recomendaciones de Rowe podemos decir que es necesario conocer *"si las piezas comparadas son contemporáneas o no"* pero, en cierta manera no es tan estrictamente necesario saber de primera instancia si una pieza fue creada con anterioridad a otra si ambas se encuentran en un mismo contexto, porque primeramente tenemos el dato directo del contexto arqueológico donde dos piezas se hallan funcionando a la vez, si una es más antigua que la otra será definido estilísticamente pero, obviamente, será el contexto lo que mande. Rowe menciona también la necesidad de establecer una cronología relativa que permita

ubicar cronológicamente las piezas, este es uno de los propósitos de la Contextualización pero no necesariamente resultará determinante dado el carácter mayoritariamente sincrónico de esta propuesta, lo cual no quiere decir que obviemos las probables diferencias cronológicas halladas.

I.3.4.1.1 La materialización del signo

Una idea surge en la mente de un artífice intelectual para la perpetuación de una idea o de un pensamiento por medio de signos, mientras ese signo no sea materializado en un soporte físico, no existe más que en la mente de la persona que lo ideó.

Entonces la materialización de un signo será el proceso por el cual este pasa del plano de la mente del creador intelectual al plano físico por medio de la ejecución de un trabajo sobre una materia prima creando de esta manera un medio de comunicación que puede tener como soporte una cerámica, un textil, una piedra, etc.

Partimos del presupuesto que todos los signos gráficos o grafemas de Chavín han tenido una existencia previa en la mente de sus creadores para de allí trasladarse no directamente a su soporte definitivo, sino, a un soporte previo, este sería el textil, de él recién iría al soporte definitivo. Es probable que los signos estuvieran directamente pintados en los textiles por los sacerdotes escribas antes de ser entregados a los artesanos para que se encargaran de su materialización final, en un soporte más duradero.

Esta propuesta hipotética puede dar algunas luces acerca de las funciones diversas que tendría el personal del templo: probablemente todos sacerdotes, pero algunos dedicados a alguna actividad en particular, como la materialización de los signos: sacerdotes escribas trabajarían de una manera coordinada y probablemente en

supervisión directa a los artesanos para evitar la más mínima distorsión en los signos que se encargaban de perpetuar.

Evidencia de esto sólo la tenemos de manera indirecta con los textiles de Ullujalla y Carhua, sin embargo, ello debe reforzar nuestra propuesta pues, las condiciones climáticas de Chavín no permiten la conservación de textiles, y, esto no puede ser causal de señalar que estos no existieron allí.

I.3.4.1.2 Desarrollo de la Contextualización

La Contextualización se debe resolver absolviendo preguntas bastante sencillas en apariencia que nos van a permitir ubicarnos en el entorno social del objeto de una manera bastante general. Luego de estas preguntas, que a su vez se subdividen en otras que no son sino guías para la búsqueda de la información pertinente, se debe plantear una propuesta de interpretación del entorno social del objeto, o elegir entre las existentes; una vez desarrollado esto recién se puede ir al análisis de los grafemas propiamente dichos.

I.3.4.1.2.1 El Soporte físico

Nos plantearemos las siguientes preguntas acerca del Soporte Físico y buscaremos toda la información posible para hallar una respuesta adecuada a cada una. Está demás decir, que algunas preguntas no podrán ser absueltas de una manera total y otras talvez nunca tengan respuesta, pero valen como un acercamiento.

¿Qué es? ¿Cuál es la naturaleza del soporte físico? ¿Qué materia prima se usó para realizarlo? ¿Piedra, metal, cerámica, madera, hueso, textil, cuero, vegetal? ¿De dónde procede esta materia prima? ¿Se le encuentra cerca, lejos, es propia o no de la

región? ¿Cómo se obtuvo esta materia prima? ¿Quiénes trabajaron para ello? ¿Cómo se le trasladó hasta el lugar donde se le trabajó? ¿Cómo fue el proceso de materialización de los grafemas? ¿Qué técnicas se usaron? ¿Grabado, pintado, modelado, dibujados? ¿Quiénes hicieron esto? ¿Cuántos fueron? ¿Cuáles fueron los instrumentos que usaron? ¿Se llegó a concluir la obra? ¿Existen otros similares? ¿Han sido analizados? ¿Qué se dice respecto de ellos?

¿Dónde estuvo? ¿Dónde fue encontrado? ¿Qué había asociado a él? ¿En qué circunstancias fue encontrado? ¿Quién lo encontró? ¿Quién lo dio a conocer? ¿Es el lugar original donde estuvo? ¿Si, no, porqué? Si no se le encontró en el lugar original donde estuvo, ¿Cuál fue este lugar original? ¿Se conoce cuál fue este lugar original? ¿Cuáles son los lugares candidatos a serlo? ¿Por qué se piensa que esos lugares fueron el sitio original donde estuvo el objeto analizado? ¿Qué pros y contras tiene cada lugar candidato?

¿Cuándo? ¿A qué tiempo corresponde? ¿Posee datación absoluta? ¿Relativa? ¿Existe una o varias propuestas de datación relativa? ¿De existir varias propuestas de datación relativa, en que se fundamenta cada una? ¿Varía la ubicación física del Soporte respecto de la ubicación temporal? ¿Se puede saber durante cuánto tiempo funcionó? ¿Llegó a ponerse en funcionamiento?

¿Para qué? ¿Cuál fue su utilidad práctica? ¿Tuvo utilidad doméstica, religiosa, decorativa, arquitectural? ¿Varía esto de acuerdo al tiempo? ¿Fue reutilizado en algún momento?

I.3.4.1.2.2 El Contexto natural y social del Soporte Físico

Ahora las preguntas que nos servirán de guía se refieren al contexto geográfico, social, económico e ideológico en el que funcionó el soporte analizado. Esto es más que una simple mención acerca de ubicación geográfica y algunos datos más sobre la cultura a la que se adscribe una "iconografía"; por lo común, esto no ocupa más de algunos párrafos o en el caso de libros algunas páginas iniciales, para de allí simplemente dedicarse al trabajo de lleno de las figuras; esto no debe ser así. Más adelante veremos por qué es tan determinante la realización de este trabajo de una manera adecuada y extensa. Ahora veamos cuáles son las preguntas que dirigirán la indagación acerca de el contexto natural y social del soporte físico.

El entorno geográfico

¿Dónde está ubicado el sitio donde se encontró el soporte? ¿A qué altitud se encuentra? ¿A qué región altitudinal corresponde? ¿Cuáles son las características de esta región latitudinal? ¿Cuál es la vegetación típica de la región? ¿Cuál es la fauna del lugar? ¿Cuáles son los principales accidentes geográficos que se encuentran cerca del lugar? ¿Qué otros rasgos pertinentes se encuentran en la zona?

El sitio arqueológico

¿De qué tipo es el sitio arqueológico? ¿Monumental, basural, cementerio, centro urbano, centro ceremonial, etc.? Detallar. Si el sitio es monumental en cualquiera de sus tipos, ¿Cuál es el material constructivo? ¿Cuáles son las dimensiones del sitio? ¿Cuál es su forma? ¿En qué sectores se le puede dividir? ¿Existe diferencia entre uno y otro? ¿Se podría hablar de funcionalidades distintas? ¿Cuántas ocupaciones tiene? Si fuera así, ¿A qué cultura pertenece cada una o son fases de la misma? ¿Cuál es la relación entre el sitio y el medio geográfico en el que se asienta?

La cultura

¿A qué cultura pertenece el sitio donde fue hallado el soporte? ¿Cuál es la cronología absoluta o relativa de esta cultura? ¿Cuál es la extensión geográfica y/o área de influencia de esta cultura? ¿Cuál fue el nivel de organización política que alcanzó esta cultura?

La lengua

¿Cuál (es) es (son) la (s) lengua (s) que se habla (n) actualmente en la zona? ¿A qué lenguas se adscriben los topónimos de la zona? ¿Existen otras lenguas que se hablen cerca de la zona en estudio?

I.3.4.1.3 El objetivo de la Contextualización

Al finalizar esto se debe contar con lo siguiente: información general acerca del soporte físico, sus características inherentes y el proceso de producción que tuvo; el tiempo en el que funcionó y la probable función práctica que tuvo, donde estuvo ubicado y con que otros elementos se asociaba o funcionaba; cuál es el medio geográfico que le contuvo y las características del sitio en el que se le halló y finalmente, a qué lengua se le puede adscribir o por lo menos cuáles son las que se han hablado en la zona desde la actualidad hasta lo máximo que se pueda bajar en el tiempo.

Las características del medio geográfico y social, la lengua hablada y cualquier otro detalle acerca de la funcionalidad del objeto analizado, el soporte, constituyen el paso inicial para iniciar la decodificación de los grafemas: es en esto en lo que se puede basar buena parte, bien podría ser toda, el mensaje transmitido.

La información obtenida es el primer referente acerca de lo que puede estar representado: no sólo a nivel de objetos representados de manera naturalista sino, que la

función práctica que el soporte haya tenido puede verse reflejada en sus grafemas y se puede tener gran parte del problema solucionado habiendo realizado una buena Contextualización.

I.3.4.2 Sistematización de los signos gráficos

El objetivo de esta fase del análisis es la creación de un sistema de categorías jerarquizadas de grafemas que nos puedan servir de base para la realización de una gramática generativa de ellos que nos de las reglas de generación de los textos analizados. En nuestro caso, el soporte físico elegido es el Obelisco Tello que destaca por su complejidad, de esta manera asumimos la premisa de Golte (2003) de iniciar *"nuestro análisis de un grupo iconográfico con representaciones que contienen asociaciones complejas de muchos seres individualizables."* (Golte, 2003: 180) para así poder *" percibir con más claridad el eslabonamiento de los elementos, sino también las formas de separación y contraste entre elementos que se quiere representar como diversos."* (Ibíd. 181) Por ello iniciamos la sistematización presentando los tres niveles de análisis complementarios a los que se debe someter a los grafemas para hallar su orden interno y contextual; se sigue informando acerca de cómo se modifica el significado de los grafemas de acuerdo a su estructura interna y asociaciones externas; continuamos con la manera de clasificarlos para finalizar con la manera de presentar estos resultados y para que van a servir.

Esta parte del análisis es particularmente delicada, es, si se quiere decir así, la parte "dura" y tediosa del trabajo. Lo que para otros investigadores sería sentarse a "descubrir" cosas novedosas observando las figuras es para nosotros algo que linda con la exactitud lingüística a la hora de definir fonemas o establecer la sintaxis de una lengua

realizando extensos catálogos comparativos y realizando cruces de información para inferir reglas gramaticales; todo esto, debe quedar demostrado y por ello es necesario dejar constancia de toda la secuencia del análisis.

I.3.4.2.1 Niveles de análisis de los Grafemas

Para nosotros resulta muy importante establecer un sistema de categorías y conceptos nuevos que den mayor dinamismo al estudio de los signos.

Los signos gráficos a analizarse se encuentran grabados en piedras que forman parte de la arquitectura o en cerámicas halladas en contextos diversos. Para analizarlos es necesario partir de una unidad conceptual y categórica. Ya hemos definido, siguiendo a Eco, al signo como una cosa que va en lugar de otra y además hemos aumentado el carácter de gráfico como algo representado por figuras; entonces tenemos que un signo gráfico es una figura que va en lugar de otra cosa que puede ser un concepto, otra figura o la palabra; en este sentido lo definimos como Grafema. Pero esta definición es muy general y necesitamos una unidad que sea base una jerarquía, esta será la Unidad Grafemática con cuya definición iniciamos el detalle de las categorías del Primer nivel de análisis de la "iconografía" Chavín.

I.3.4.2.1.1Nivel de análisis organizativo

Este nivel de análisis constituye la base del resto y por tanto puede resultar en cierta manera arbitrario. Este nivel busca construir categorías de acuerdo a la complejidad de las figuras partiendo desde la Unidad Grafemática, entendiéndose al decir esto que es la unidad básica de los Grafemas en sus diversos niveles de organización.

Unidad Grafemática

Constituye la unidad básica del sistema a partir de la cual se va a construir determinado complejo de grafemas, en el caso que sean más de uno. La Unidad Grafemática constituye una unidad que no es posible dividir, se inscribe en una figura geométrica regular o irregular pudiendo distinguirse con relativa facilidad en un conjunto de ellos.

Estructura interna de la Unidad Grafemática

Se encuentra definida por dos elementos: la Figura Base y los componentes. Figura Base es el contorno lineal básico del grafema en el cual se van a ubicar los componentes que van a su interior o sobre él mismo. Componentes son las partes integrantes de la Unidad Grafemática, si bien se ubican dentro del contorno del soporte o en su límite, también poseen independencia respecto de él.

Los componentes poseen cierta complejidad que es necesaria analizar, además pueden aparecer aislados, lo cual los hace ser Unidades Grafemáticas, aunque esta dinámica se explicará luego, pero, es por ello que veremos sobre la estructura interna del componente.

La estructura interna del componente está definida por los Rasgos Básicos (**rb**), los Rasgos Variables (**rv**) y los Definidores (**Def**). Para ejemplo **Gráfico 27**.

Rasgos básicos, entenderemos por rasgo en general una característica o elemento del componente. Entonces los rasgos básicos serán aquellos que definen la figura del componente, sin cuya presencia este carecería de identidad **(Gráfico 28).**

Rasgos variables, son aquellos rasgos cuya presencia o ausencia no rompen con la identidad básica del componente. Pero, al estar presentes complementan el significado

del componente. Los Rasgos Variables pueden agregarse a los rasgos básicos o afectarlos (**Gráfico 29**).

Definidores, son las características o elementos que se agregan a los rasgos. En nuestro ejemplo serían los del **Gráfico 30.**

Las relaciones o combinaciones de las categorías al interior de la Unidad Grafemática y las relaciones entre estas y los soportes físicos queda fuera del alcance de esta sección y se verá más adelante.

Niveles mayores de agrupación de Unidades Grafemáticas: los múltiplos

El conjunto Grafemático (**CG**), es la agrupación de dos o más Unidades Grafemáticas sea en la Unidad Morfológica de una figura anatómica ó geométrica tanto regular como irregular. En casos particulares Unidades aisladas asumen la categoría de conjunto.

El Complejo Grafemático (**CoG**), es la agrupación de Conjuntos en una Unidad morfológica de una figura anatómica o geométrica sea regular o irregular; existe también el Subcomplejo Grafemático que es una división interna del Complejo.

Estas categorías tienen como característica su carácter acumulativo donde la Unidad Grafemática, usada como "base" de este "sistema de medida", se agrupa pero no cambia de categoría cada cierta cantidad de repeticiones (como en los sistemas de medida) sino, que cambia cada vez que se tiene la unidad morfológica de la figura anatómica o geométrica.

I.3.4.2.1.2 Nivel de análisis de las figuras

El nivel de análisis de las figuras se basa en las categorías del nivel de análisis organizativo, es decir, se identifica figuras en cada una de las categorías para su análisis y definición. De esta manera se identificaría figuras en los grafemas, en los conjuntos y en los complejos grafemáticos. La identificación de las figuras es sólo el agrupamiento de imágenes similares a los que se puede asignar una similitud con un ser u objeto pero sin intentar una definición exacta pues esto no es el objetivo.

Dentro de esto se definirá la estructura interna de las figuras, sus componentes y signos que la forman. Aquí debemos de tener claro una tipología de figuras y no confundir unas con otras ni lanzar interpretaciones aventuradas; se requiere una tipología de figuras y si a un grupo de estas le llamamos "felinas" y a otros no les parece que fueran tal se deberá quizá cambiar el término por una letra o un número pero siempre se mantiene la clasificación. *"La figura es la idea para un esbozo es la forma pura... presente en la mente del productor cuando este tiene que expresar en la materia y un significado y con figuras la composición a partir de los elementos sueltos de diseño"* (Makowski, 1994: 15) **(Gráfico 31)**

I.3.4.2.1.3 Nivel de análisis de los sintagmas

Este nivel de análisis responde a las asociaciones existentes entre las distintas Unidades Grafemáticas al interior de las diversas categorías definidas. Sintagma es *"una cadena de elementos consecutivos, o más bien, quizá, secuencia de clases elementales"* (Chomsky 1974: 173); también definido como *"...secuencia de elementos o morfemas que funciona como unidad en una construcción (cadena) más larga"* (Chomsky 1970: 223) Nosotros desconocemos el tamaño o constitución de las probables frases

existentes, por tanto asumiremos como sintagmas o constituyentes cualquier articulación de Unidades o conjuntos Grafemáticos por medio de cuyo análisis podemos obtener la sintaxis. (**Gráfico 32**)

I.3.4.2.2 Como se modifica el significado de los Grafemas

Podemos hablar de tres niveles de significación en los signos:

1- El Grafema define su significado por si mismo, es decir, lo que concierne a él en particular o de alguna acción que realice.

2- El Grafema define su significado por los otros Grafemas que tiene alrededor, de acuerdo a esto la presencia de alguno puede modificar a otro.

3- El Grafema define su significado por aquello que el Conjunto, Subcomplejo o el Complejo al cual pertenece analogiza. Con esto el Grafema puede variar de acuerdo a lo que el conjunto al que pertenece figure.

Lo anterior puede verse reflejado en los componentes:

1- Componentes inherentes a un Grafema.

2- Componentes o rasgos variables o definidores que aluden a la acción que realiza el Grafema.

3- Componentes que aluden a la presencia de otro Grafema en el conjunto.

4- Componentes que aluden a lo que el conjunto que lo contiene analogiza.

Como ya ha sido señalado por diversos autores, si los Chavín hubieran querido hacer la figura de un simple felino lo que se habría hecho sería un realista felino con diversas y especiales características inherentes a su especie pero ello no estuvo en la mente de los que idearon estas figuras, la idea de un felino repartiendo caracteres *"sacralizantes"* como fuera postulado por Tello (1960), luego retomado por Morales

bajo un modelo Godeleriano (1981) y copiado por Campana (1995) resultaría válida de tenerse la entera certeza de una mitología con personajes humanos que son divinizados por dioses felinos o que buscan sus atributos, pero no tenemos ningún sustento sólido para ello salvo la mitología recuperada del siglo XVIII.

Lo más adecuado es retomar los postulados de Tello pero aumentando el armazón teórico del estructuralismo en la lingüística y algunos parámetros semióticos. Para iniciar, no veamos en la palabra felino un determinante y una interpretación exacta, como ya lo ha señalado Kauffmann (1995: 57) "*... por su parte tampoco parece ser la panacea... el empleo de sus sólidos conocimientos de anatomía zoológica... (para) ... determinar la identidad de las imágenes arqueológicas...*", por ello, para nosotros la clasificación realizada atiende a formas generales y a ubicación sintagmática.

Hemos realizado esta especie de preámbulo para entender nuestra interpretación de la siguiente cita de Tello (1960: 166-167)

> "La cabeza del felino es la materia prima, el punto céntrico, la fuente inagotable de sus fantasías. La cabeza común del felino se hace sagrada desde el momento en que se le añade el apéndice. Se diría que este es el signo sagrado, la waka o fuerza mágica que la convierte en un elemento dinámico, cargado de energía potencial, que es elemento vital o célula germinal, apta para crecer y diferenciarse, esto es, evolucionar y convertirse en las complejas organizaciones míticas de su mundo interno". (Tello, 1961: 166 – 167) Subrayado nuestro.

Prestemos atención a las frases subrayadas: la cabeza del felino como base para la formación de otras figuras y que esta cabeza cambia su carácter al aumentársele otro signo; esto encaja perfectamente con nuestro modelo propuesto que lo complementa al señalar el papel del contexto en el que se sitúa. No inventamos nada, sólo realizamos nuevas lecturas de los clásicos muchas veces desdeñados o no reconocidos.

En nuestra propuesta una Unidad Grafemática está definida por una Figura base, la cual va a dar identidad al Grafema, si esta varía cambia su identidad, así tenga todos los componentes de otra Figura Base.

Como ejemplo veamos el caso del Strombus que aparece en el Obelisco de Tello. Para Tello (1923) se trataba de una serpiente y veremos porque al compararlo con una serpiente. **(Gráfico 33)**

Los tres componentes son los mismos pero el soporte es otro, por tanto se trata de dos Grafemas distintos.

Una Unidad Grafemática además de estar definida por su Figura Base, está definida por ciertos tipos de componentes que le son propios. Para definir estos componentes propios creemos que hay dos caminos, definirlos o inferirlos estadísticamente como los más estables o yendo a las figuras naturalistas para ubicar allí los componentes propios.

I.3.4.2.3 Pasos a seguirse para clasificar Grafemas

En este título pretendemos presentar una manera novedosa y objetiva de clasificar grafemas de manera que sean sus propias características las que formen los grupos y no el criterio personal del investigador. Los pasos a seguir son sencillos en teoría, los problemas surgen al enfrentarse a un cruce de opciones de clasificación, allí debe elegirse entre los criterios que se presentan y se elige el que ofrezca mayor coherencia y sea más significativo.

El primer problema que se presenta es realizamos la pregunta: ¿qué es lo que deseamos clasificar? Debemos definir la población a ser clasificada. Debemos tomar en cuenta que no se puede clasificar miembros de categorías distintas, es necesario

centrarse en una sola categoría cuyos miembros integrantes guarden coherencia entre ellos. Es decir, a manera de ejemplo, si clasificamos cabezas de figuras antropomorfas veremos que estas encajan en la categoría de Unidades Grafemáticas, dentro de esta población habrá una gran variedad de tipos pero guardan coherencia respecto de su tipo.

Lo segundo es definir las variables que se tomarán en cuenta para la clasificación, estos en lo que respecta al elemento analizado son los elementos componentes del Signo, vale decir, la categoría inmediatamente inferior a la que será clasificada, es decir, si queremos clasificar Unidades Grafemáticas quienes van a determinar los grupos son los componentes, si se analizan componentes quienes van a definir a ellos serán sus rasgos. Otro tipo de variables a tomarse en cuenta es lo que respecta a los otros signos de igual jerarquía que aparecen junto a los que se analiza, así como el contexto donde aparece cada soporte donde está el grafema analizado.

Una vez que se ha definido las variables a ser usadas se debe llenar una ficha recortable para realizar la operación de armado de los grupos. Esta ficha se divide en dos campos en la columna de la izquierda se colocará el nombre del soporte sígnico o su clave donde aparece cada unidad de análisis miembro de la población estudiada; en el espacio de la derecha se colocarán los elementos componentes de cada unidad analizada ordenados en columnas de manera que en cada una de ellas se tenga el mismo componente y se pueda ver en general el paradigma y los sintagmas formados.

Una vez que se tiene la ficha recortable llena se debe proceder a recortar en bandas horizontales cada línea de sintagmas formada por los elementos constitutivos de cada unidad analizada conservando el nombre o clave de esta en la parte izquierda de la tira. Se recomienda que una vez llena la ficha esta sea fotocopiada y se trabaje con las copias conservando el original sin recortar para cualquier eventualidad.

Lo que debe buscarse es ordenar las tiras de manera que ofrezcan similitudes entre los elementos de la primera fila de manera que estos queden agrupados de acuerdo a su similitud, si esto se ha realizado de manera coherente, se debe esperar que el resto de elementos respondan con un comportamiento similar o con variaciones no muy significativas, si esto no resultara así debe buscarse la columna guía en otro de los componentes de los presentes. Lo que estamos realizando con ello es darle orden a los sintagmas formados por las respectivas columnas de paradigmas. En el transcurso de nuestro trabajo hemos hallado que hay algunos componentes o unidades sígnicas que sirven automáticamente de columnas guías, en el caso de las cabezas se trata del ojo y en el caso de figuras completas es la cabeza. Luego que se tiene los grupos formados se debe dar una descripción estructural adecuada.

I.3.4.2.4 Definición de la estructura interna de los componentes

Hemos propuesto el concepto de componente para el estudio de los signos Chavín así como de sus elementos internos, es nuestro propósito aquí presentar la manera de definirlos y sustentar su existencia así como su naturaleza de acuerdo a métodos cualitativos y cuantitativos.

Componente es la unidad mínima significante compuesto internamente por:

Rasgos básicos: forma básica que define un elemento concreto de la naturaleza o abstracta creación de la mente del hombre representado en un soporte físico (mayores detalles de esto ver la definición de grafema). Esta forma básica se obtiene observando todos los elementos que guardan una similitud morfológica y disgregándolos en todos sus elementos internos se obtiene que hay uno o dos de estos caracteres que siempre van

a estar presentes, sin los cuales el componente no sería posible de ser identificado como tal.

Rasgos variables: son elementos o modificaciones que se adosan o modifican a los rasgos básicos. Su presencia modifica o aumenta el significado de los rasgos básicos pero su ausencia no implica cambio de identidad.

Definidores: carácter o elemento que se aumenta a los rasgos variables o los modifican haciendo aumentar o redefinir su significado de estar presentes.

Estas definiciones han sido dadas de acuerdo a la ubicación sintagmática de los elementos y de acuerdo a si se aumentan o modifican a que elementos en una especie de cadena ascendente hacia el rasgo mínimo. Esto es posible de ser corroborado mediante métodos cuantitativos muy simples usando algo de estadística, para lo cual proponemos las siguientes pautas:

- Realizar el catálogo de todas las variables del componente de acuerdo al contexto en estudio. Esta población de determinado componente será tomado como la muestra total.
- De acuerdo como se señala en la definición de los rasgos básicos se separarán segregando todos los elementos constituyentes del componente analizado, realizando en ellos una tipología que tiene que dar como resultado un número manejable de variables.
- Se realizará una tabla estadística de frecuencias relativa en el que resulte visible la frecuencia relativa de cada uno de los rasgos obtenido en la tipología.

- Se agruparán los rasgos cuyas frecuencias relativas se encuentren más cercanas, aquellos que se encuentren más distanciados quedan descartados de pertenecer a una misma agrupación.
- Se analizan los resultados tratando de ubicar de acuerdo a las agrupaciones halladas las tres categorías propuestas, aparentemente se debe cumplir lo siguiente partiendo de un plano hipotético según el cual los rasgos más mínimos son los más escasos:

    a) Los rasgos básicos son los más abundantes

    b) Los rasgos variables aparecen regularmente

    c) Los definidores son escasos

Tanto la clasificación de acuerdo a los niveles de relación como la que resulte del análisis cuantitativo son sólo partes parciales de un estudio total, ninguno es completamente definitorio, el resultado final viene de la conjugación de ambos.

I.3.4.2.5 Objetivo de la Sistematización

El objetivo central es la creación de una Gramática de los Grafemas presentes en el soporte físico analizado. Entendiéndose por gramática el conocimiento adquirido por el investigador acerca del sistema gramatológico (escritura) analizado.

Debe quedar claro que aquí no se va a ver significados, esto vendrá en la decodificación. Para dar por terminado de manera adecuada todo lo que concierne a la Sistematización nosotros deberemos contar con:

Catálogos

Se deberá contar con los siguientes:

- Catálogo de Complejos Grafemáticos

- Catálogo de Subcomplejos Grafemáticos

- Catálogo de Conjuntos Grafemáticos

- Catálogo de Unidades Grafemáticas

- Catálogo de Componentes

Cada uno de estos catálogos será debidamente ilustrado, se contemplará en ellos todas las divisiones que sean necesarias de acuerdo a las probables variedades al interior de cada categoría. Dado que este nivel organizativo es el que sirve de base a los otros niveles, los catálogos de figuras y sintagmas serán sólo escritos y se referirán al primero para saber a que se refiere.

Comparaciones

Cada grafema en sus diversas categorías, figuras y sintagmas definidos en los catálogos anteriores deberán ser comparados con el resto del corpus reunido para corroborar su nivel organizativo interno y plantear las probables diferencias y similitudes que pueda existir y definir el porqué de estas. Esto deberá presentarse de manera ilustrada y ordenada de acuerdo a la procedencia de cada uno de los grafemas analizado y comparado. Se continuará con una propuesta de sintaxis para cada uno de los grafemas, a un estricto nivel interno de cada uno primero y sólo luego de esto viendo en relación a su contexto.

En base a las comparaciones se definirá los grafemas base y se planteará pequeñas propuestas gramaticales. Con los sintagmas se procederá a compararlos entre ellos buscando las reglas que los generan de acuerdo a su contexto y las relaciones internas de sus componentes.

Gramática

Al final se debe contar con un cuerpo básico de reglas gramaticales que servirán de estructura comparativa con lo obtenido en la Contextualización y con lo cual se confrontará con el material aportado por la Fase inicial de la decodificación. La propuesta de gramática se deberá presentar bajo la forma de reglas de reescritura, diagramas arbóreos, encorchetados, pero, sobre todo tomando en cuenta que no estamos ante textos lineales (en la mayoría de casos) y que lo lineal no es lo más adecuado para su presentación. Es por ello que se tiene un especial hincapié en una prolija presentación de gráficos.

I.3.4.3 Decodificación general

El objetivo primordial de la Decodificación es dotar de significado semántico a los grafemas, por tanto al conocerse la gramática de estos poder realizar la lectura adecuada del texto. Es la parte más delicada del proceso de trabajo y donde se corre más riesgos de caer en gravísimos errores resultados de interpretaciones apresuradas o de una exagerada cautela a la hora de asignar significados.

Para el adecuado desarrollo de esta fase de análisis y síntesis es necesario contar con todos los catálogos creados en la sistematización, la propuesta de gramática así como toda la información general de la Contextualización de manera ordenada y reducida a su aspecto más puntual.

Tanto la gramática y el resto de información hallada debe ser reducida a estructuras para que puedan ser comparables con las de las lenguas candidatas. Estas serán también reducidas a sus formas básicas, se tendrán sus gramáticas y sus vocabularios lo más completos que se puedan. Para saber que una lengua es la potencial

que corresponda a la cultura investigada se debe tener un mínimo de correspondencias a nivel estructural que sean notorias y por otro lado, podría estar presente en los topónimos de la zona.

Lo que nosotros vamos a realizar aquí es "vestir" de significado una estructura hallada, para ello requerimos textos que se refieran a aspectos como organización social y cosmovisión, esta información nos la van a proporcionar las narraciones míticas y datos acerca de cosmovisión de las sociedades a las cuales pertenecieron o pertenecen las lenguas candidatas. Obviamente trabajaremos con niveles estructurales y no dejaremos de tomar en cuenta el tiempo que separa estas narraciones y mitos de la cultura sobre la que se está investigando.

Lo que estamos haciendo es "vestir" la estructura, reconstruimos y actualizamos un proceso de comunicación y actualizamos la semiosis original Chavín. El resultado final debe ser el desciframiento completo de los grafemas estudiados; a esto, cuando menos se debe realizar un acercamiento.

SEGUNDA PARTE

II.- CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBELISCO TELLO

Si bien para los propósitos de este trabajo se analizarán desde diversas perspectivas gran cantidad de litoesculturas Chavín, esto no indica que todas ellas sean sometidas al análisis propuesto; este se centrará sólo en Obelisco Tello, a futuro se podrá realizar lo mismo para todas las esculturas.

II.1.1 El Soporte físico

II.1.1.1 Descripción del soporte físico

Para esto asumiremos la descripción de su descubridor científico, Julio C. Tello. Se trata de una litoescultura realizada en roca volcánica, Granito. Su forma es prismática *"con una ligera depresión en una de sus caras angostas y una escotadura en su quinto superior. Mide 2.52 metros de alto, 32 centímetros de ancho máximo en la base, con una disminución gradual que culmina en 29 centímetros al nivel de la escotadura y 26 centímetros en la cúspide." (Tello, 1961: 177)* Tello insiste acerca de la aparente forma de lanza de la piedra, la que también sería común al Lanzón, esto habría sugerido al artista la idea de grabar en dicha piedra la figura del dios; sin embargo, estos comentarios no parecen tener mayor sustento, aunque la escotadura también sea común al Lanzón. Es probable que el granito en el cual se ha tallado el Obelisco proceda de las cercanías de Chavín, pero, no se ha ubicado la cantera; las técnicas usadas para separar el bloque base de la cantera debió ser la misma usada para trabajar las piedras del templo. Aunque, obviamente, debió extremarse el cuidado. El cuidado en el trabajo implica la existencia de personal especializado en estas labores. Respecto del traslado es

interesante acotar las palabras de Tello describiendo el traslado del Obelisco de Chavín a Lima: *"El traslado del Obelisco a Lima se hizo por vía terrestre a cargo del ayudante de la Expedición Universitaria, don Ángel Torres, quien con varios hombres lo hizo trasladar en parihuela por el camino de Kawish a Recuay y Aija y de aquí hasta el puerto de Huarmey... "* (Ibíd.) sólo deseamos resaltar la participación de varios hombres y el acondicionamiento de una parihuela, resulta interesante pensar en la inmensa fuerza de trabajo humana invertida en cada bloque de piedra que fuera trasladado desde las canteras a Chavín mismo. Los grafemas se materializaron con las siguientes técnicas:

> "El esculpido en alto, bajo y planorrelieves de las dos figuras míticas revela una gran maestría del artista; y en lo que respecta a la distribución de los diseños dentro de un campo limitado por las cuatro facetas, sin dejar espacios libres, demuestra, igualmente, un gran sentido de la proporción. Los surcos e incisiones son de líneas perfectas como si fueran grabadas en la madera." (Ibíd. 178)

Como se ha visto en 1.3.4.1.1 el proceso de materialización del signo ha sido algo complejo, debió existir una base previa antes de grabar la piedra: esto debió ser textiles pintados como los de Carhua. Sin embargo, no tenemos evidencia de esto para Chavín aún.

El Obelisco fue hallado incompleto: *"poseía una fractura en el extremo superior, cuya porción desprendida antiguamente se descubrió en 1919 cerca de la roca mencionada, de modo que el monolito está completo."* (Ibíd. 178)

De acuerdo a Rebeca Carrión existen siete obeliscos Chavín: *"En el Museo existen siete obeliscos, uno de los cuales es el 'Obelisco Tello'... "* (Carrión, 1948: 117) Dos de estos estarían completos y cinco en fragmentos. Sin embargo, sólo la escultura 3 está claramente definida como Obelisco, se halla incompleta, el fragmento restante se halla en la torre de la iglesia de Chavín pero se asegura haber sacado un calco con el que se iba a empalmar los dibujos, lamentablemente esto no se realizó o si se hizo no se

publicó. Después, la escultura 55 es mencionada como *"fragmento de un Obelisco o estela"* sin quedar tampoco claro el tipo de escultura; además es tipificada como obelisco una litoescultura procedente de Gotush signada como G/55. Ninguna de estas litoesculturas posee la complejidad de los grabados del Obelisco Tello y no son objeto de análisis detallado de parte de ningún autor.

A manera de una breve conclusión y resumen tomaremos los datos que sirven para nuestros propósitos de entender lo expresado en los grafemas grabados en esta litoescultura. Se trata de una escultura en piedra de granito con forma prismática, cuatro de sus seis lados se encuentran grabados con la intención que sea observada por estos cuatro lados, la técnica del grabado demuestra gran maestría y cuidado en la labor. Si bien para Carrión (1948) existen otras litoesculturas de estas características y todas representarían lo mismo, es por demás sostener el carácter único de esta escultura. Si bien descubierto roto, la pieza faltante fue encontrada y presenta la totalidad de sus grabados a excepción de algunos detalles. **(Fotografías 1 y 2)**

II.1.1.2 Ubicación física del Obelisco

Al momento poseemos dos versiones acerca del hallazgo de la litoescultura denominada luego como "Obelisco de Chavín" y posteriormente "Obelisco Tello". La primera versión es la de Julio C. Tello quien refiere que

> "...aproximadamente el año 1908, Don Trinidad Alfaro, que desde muchos años atrás cultiva en el terreno que corresponde a la plaza F del templo de Chavín y que queda frente al edificio A, se dio cuenta de que los peones que sembraban maíz tropezaron a 10 centímetros debajo de la superficie con la esquina de una piedra labrada que tenía muchas figuras grabadas en sus cuatro lados y que vino a ser el obelisco. Por este motivo, lo descubrió totalmente y quiso trasladarlo a su casa que se halla detrás del templo o "castillo", en el rincón del barrio Raku; pero los vecinos notables del pueblo, encabezados por el gobernador de entonces, don Martín Barrón, lo impidieron y lo trasladaron a la puerta de la iglesia, donde

permaneció hasta principios del año 1919, en que el autor lo estudió y sacó el calco." (Tello, 1961: 177)

El edificio A de Tello es el Templo Tardío y la plaza F es su plaza cuadrangular. El hallazgo del obelisco a escasos centímetros de la superficie puede indicar que este haya sido removido de su lugar original por alguno de los constantes aluviones que han pasado por el sitio arqueológico, el trozo separado parece ser evidencia de esto pues se menciona que es una *"porción desprendida antiguamente"* (Ibíd.) Después del hallazgo por obra de Trinidad Alfaro la litoescultura fue trasladada a la puerta de la iglesia de Chavín y allí la encontraría Tello en 1919. Esto, es la versión de Tello.

La segunda versión acerca del hallazgo es la que corresponde a Santiago Antúnez de Mayolo. A pesar de la vaguedad de su información es interesante contrastar con la vertida por Tello; menciona que en un viaje a Chavín en 1915 examinó *"a la luz de una vela"* el Obelisco en la puerta de la iglesia de Chavín y que posteriormente, en 1916, publicaría el ocho de febrero en "El Comercio" información acerca de este hallazgo en un artículo acerca de su viaje. En este artículo menciona acerca del hallazgo que: *"Esta piedra fue hallada no justamente en el Castillo sino entre este y el río, en unos terrenos de cultivo."* (Antúnez, 1966) Dejaremos de lado, por no venir al caso, la interesante polémica acerca de la autoría de las primeras exploraciones en Chavín en las que Antúnez se presenta como el descubridor dejando a Tello un papel mas bien secundario al haberse aprovechado de sus planos y anotaciones de viaje. Queremos resaltar que Antúnez coincide en la ubicación del Obelisco que da Tello aunque de escasos detalles pero es claro que "entre el castillo y el río" se refiere a la plaza cuadrangular que estaba cubierta de chacras. La diferencia en la información se da respecto a la parte faltante del Obelisco.

Tello sostiene que esta fue hallada *"en 1919 cerca de la roca mencionada, de modo que el monolito está completo"* (Tello, 1961: 178) la roca mencionada es el denominado "Altar de Choque Chinchay" (Lumbreras, 1970: 81) que se encuentra al Oeste de la plaza, pudiendo esta información coincidir con la que Tello consigna para el hallazgo de la parte principal del Obelisco; sin embargo, la versión de Antúnez difiere notablemente de esto pues menciona que Tello después de conocer por medio de él acerca del sitio de Chavín viajó a él *"habiendo tenido la suerte de encontrar en el cimiento de una casa de ese pueblo la extrimidad (sic) superior del Obelisco nombrado, que faltaba cuando nuestra visita."* (Antúnez, 1966) Existe demasiada diferencia entre mencionar que el hallazgo de la parte faltante se de en los cimientos de una casa a cerca del "Altar". Aparentemente esta versión de Antúnez es tardía y parece carecer de objetividad y veracidad dado el conflicto que surgiera entre él y Tello.

Tello confirma su versión inicial con las declaraciones y visita en el campo al lugar del hallazgo con el propio Trinidad Alfaro hacia 1940

> "El 14 de noviembre de 1940, el autor se constituyó en el terreno con el propio Alfaro, que es un hombre mestizo, de barba larga y poblada, de 60 años de edad, donde le mostró el sitio en que fue hallado el Obelisco, que queda cerca del borde rectangular que forma la plaza y en el perímetro del trozo de roca que tiene varios hoyos redondos a manera de morteros y una excavación cuadrada." (Tello, 1961: 178)

A nuestro parecer la versión de Tello es la más cercana a la realidad, podemos mencionar que el lugar del hallazgo es muy cerca del "Altar de Choque Chinchay" ya que la piedra y su fragmento faltante fueron encontrados allí. Aclaremos que estamos hablando acerca del lugar del hallazgo y no del lugar donde esta estuvo originalmente.

De acuerdo a esto, podemos mencionar que el Obelisco se halló asociado al Altar de Choque Chnchay y se halla ligado a él de alguna manera, ya intuida por Lumbreras:

"El 'Altar' es uno de los detalles más notables de la Gran Plaza; bien pudo servir de asiento para el 'Obelisco' u otra escultura. Es una roca en la que hay tallados unos 'pocitos', en número de 7, cuya distribución sugiere la de las estrellas que forman parte de la Constelación de Orión, al mismo tiempo que recuerdan la forma de los clásicos felinos de Chavín, cuyo carácter de divinidad ha sido tan exaltado por todos los estudiosos. Nada puede adelantarse aún, pero la ubicación y características de la roca, son altamente sugestivas. Tello ligaba ciertos símbolos chavinenses a la constelación de 'Las Pléyades'." (Lumbreras, 1970: 81-83)

Ideas parecidas habían sido sostenidas por Carrión (1948: 134) y pueden verse con más detalle en I.2.1.2.2; pero, luego las ideas de Lumbreras respecto al Obelisco van a retornar a las planteadas también por Carrión: al ver en él una especie de gnomón para realizar observaciones para organizar el tiempo en un calendario. En este sentido Lumbreras va a ubicar al Obelisco en el centro de la Plaza Circular Hundida (Lumbreras, 1993: 60) tema que va a desarrollar con detalle en el CD "Chavín" publicado por Fundación Telefónica en el 2001. Allí se va a mencionar que las sombras proyectadas por el Obelisco servirían para marcar los equinoccios y solsticios, funcionando de alguna manera con las lápidas de la plaza con figuras de felinos.

Básicamente, tendríamos dos propuestas para la ubicación original de Obelisco Tello: una, la que resulta del análisis del lugar del hallazgo y la otra, propuesta por Lumbreras, del centro de la plaza circular hundida. Ambos lugares candidatos presentan evidencia que permite inferir que esta litoescultura se pudo ubicar en ellos.

La relación entre la constelación de Las Pléyades mencionada por Tello (1923) y Carrión (1948) para Obelisco permite sustentar una probable relación con el denominado "Altar de Choque Chinchay" que parece representar esta constelación; además de la hendidura que posee que Lumbreras piensa sirvió para sostener allí al Obelisco Tello o alguna otra litoescultura como ya se mencionó. Esta idea es también

manejada por del Carpio (del Carpio et al. 2001) que al presentar el "Altar lítico de La Grada" nos presentan una piedra grabada asociada a pocillos (en número de diez), piensan los autores que el altar de "Choque Chinchay" serviría también para sostener una litoescultura.

Lumbreras plantea inicialmente que este altar sirvió de soporte a Obelisco u otra escultura (1970) pero luego modifica esta idea (1977, 1989, 1993) para llevar al Obelisco a la Plaza Circular Hundida; del Carpio asume esto y señala que más bien que las dimensiones de la Estela Raymondi *"calzan en gran medida con las del espacio tallado en la roca de Choque Chinchay."* (del Carpio et al. 2001: 109). Este autor menciona también que existen figuras grabadas que poseen peculiares características respecto a su ubicación y manera de ser grabadas

> "La ubicación y disposición cara al nacimiento del sol de los petroglifos es bastante sugerente, especialmente la del saurio de perfil tallado de cabeza, el cual sólo se puede entender si se ve reflejado en uno o algunos de los pozos llenos de agua. En tal caso, el petroglifo de rostro felínico frontal se vería reflejado de forma invertida." (Ibíd. 108)

Esto es usado para respaldar la idea de la ubicación en Choque Chinchay de la Estela Raymondi dado que esta *"modifica su significado al poder ser observada en posición frontal o invertida"* (Ibíd. 109) Esta propuesta ya ha sido analizada, Campana (1995 a) plantea que esta estela se observaba de cabeza también, esto tendría más lógica si esta observación se realizara reflejada como plantea del Carpio (un detalle no tomado en cuenta por Campana). Sin embargo, para respaldar esto habría que observar si alguno de los pocillos está ubicado de manera que se pueda realizar dicha observación. Esto no nos parece viable por una sencilla razón: en el caso del "Altar de La Grada" son figuras de sólo cabezas que de acuerdo a los dibujos de del Carpio (del Carpio et al., 2001: 108

Fig. 14) pudieron reflejarse en los pocillos; en el caso de estela Raymondi se trata de una gran figura muy compleja, la visión del reflejo sería muy fragmentaria; todo esto es válido también para Obelisco Tello. Recalcamos que nos referimos sólo al caso de la propuesta de los reflejos.

Creemos que la idea de proponer la ubicación de Obelisco en el "Altar de Choque Chinchay" podría ser tomada en consideración, pero, al observar el "Altar" uno puede darse cuenta que es imposible que el Obelisco haya estado allí, no puede encajar, son más de 45 cm. de diferencia. Pero, de todos modos es necesario vincularlo más al simbolismo de la cantidad de pozos y su similitud con la constelación de Las Pléyades y el probable papel calendárico del Obelisco.

La otra propuesta acerca de su ubicación original es la de Lumbreras (1989, 1993) quien propone que este se encontraba en el medio de la Plaza Circular Hundida, en el atrio del Templo de la Gran Imagen o "Lanzón" (**Fotografía 3**). Las razones que se presentan para esto están referidas al estilo y la idea del uso del obelisco como una especie de calendario solar. Obelisco es usado por Rowe para definir la fase C de su cronología estilística y arquitectural para Chavín, para Lumbreras las lápidas de la Plaza Circular hundida corresponden a este misma fase. Mientras que también plantea que la hipotética sombra del obelisco en la Plaza Circular marcaría solsticios y equinoccios, esto es presentado en el CD Chavín de la Fundación Telefónica pero, llama la atención que para este juego de sombras sólo se use una pequeña porción de la plaza y sus figuras grabadas. En lo que respecta a funcionalidad del obelisco veremos más detalles acerca de esto. Más acerca de esto y nuestra posición final se expone en las breves conclusiones al final de lo referido a Contextualización.

El lugar del hallazgo del Obelisco fue muy cerca del Altar de Choque Chinchay, al igual que el fragmento faltante, esto lo vincula en algún momento de su existencia a esta piedra con hoyos y en cierta manera a la Plaza Cuadrangular. El mencionado "Altar" es relacionado con la constelación de Las Pléyades y el número siete, esto es algo que deberá ser tomado en cuenta posteriormente.

II.1.1.3 Ubicación cronológica estilística

La cronología para el Obelisco Tello ha sido definida estilísticamente por Rowe (1973) y luego basándose en esta se puede adscribir una cronología absoluta deducida a partir de los múltiples fechados propuestos por Burger y Lumbreras. Pasaremos, primero, una breve revisión a lo mencionado para la cronología de esta litoescultura para luego ver lo referente a nuestra propuesta de fases estilísticas.

Rowe (1973) plantea una seriación estilística basándose en la arquitectura de Chavín de Huántar, usa contextos arquitectónicos con figuras grabadas y de acuerdo a la aparente secuencia cronológica de esta se da una propuesta de fases estilísticas que tienen base y evidencia en la secuencia maestra de Ica. De acuerdo a esto, el Obelisco es usado para definir la fase C, una intermedia entre AB representada por el Lanzón y la D representada por el pórtico de las falcónidas. Roe (1974) intenta complementar esta secuencia contrastándola con materiales de otros sitios, pero, con poco éxito. La secuencia estilística de Rowe será usada para los propósitos de este trabajo.

Nosotros plantearemos una propuesta alternativa de secuencia estilística para el arte de Chavín. Para esto, usaremos de base la de Rowe, pero adaptándolo a nuestra manera de analizar las figuras. Luego de ver los aspectos que consideramos válidos de

Rowe y lo que no parece funcionar, complementaremos su secuencia con rasgos clasificatorios más firmes que no sean producto de las combinaciones sintácticas.

Dado que nuestra intención al plantear esta secuencia estilística es ubicar en el tiempo de manera relativa al Obelisco Tello no entraremos en pormenores referidos a relaciones temporales entre las esculturas de Chavín y las provenientes de otros sitios del formativo andino, es por ello que no tocaremos la propuesta de Bischof (1994) referida a definir el "Chavín A" que correspondería a las esculturas Yurayako; nosotros elaboramos nuestra secuencia sólo con material de Chavín y sus alrededores, en otra oportunidad trataremos de realizar una seriación que abarque más espacio geográfico.

Realizadas estas aclaraciones pasamos a analizar la secuencia de Rowe. Dejemos que sea el propio Rowe nos explique su secuencia basada en el análisis del crecimiento de la arquitectura de Chavín y su comparación con lo observado en la secuencia de Ica:

> "El punto de apoyo de esta secuencia es la fase D, para la cual las esculturas de la Portada Negra y Blanca constituyen la norma de comparación. Hay muchas otras esculturas en Chavín que pueden atribuirse a esta fase por su parecido estilístico a los relieves de la Portada. La fase D de Chavín debe resultar contemporánea, a lo menos en parte, con las fases 4 y 5 del estilo Paracas de Ica. La norma de comparación para la fase C de Chavín es el monumento que tiene los dibujos más complejos de cuantos se conoce del arte de Chavín, el llamado 'Obelisco de Tello' (...). Son pocos los otros fragmentos de esculturas que pueden atribuirse a esta fase. La fase AB abarca todos los ejemplares del arte de Chavín que se consideran anteriores al 'Obelisco de Tello' , mientras que EF incluye todos los que se consideran posteriores a las esculturas de la Portada Negra y Blanca. Entre los monumentos atribuidos ala fase AB, según este criterio, son las losas de cornisa correspondientes a la estructura principal del Templo Nuevo que ostentan representaciones de águilas o halcones (...), menos una, mencionada arriba (...), que corresponde a la fase D. La Gran Imagen en el Templo Viejo (...) puede atribuirse a la fase AB también, aunque es posible que algunos de los detalles de esta figura fueron agregados posteriormente. La fase EF incluye la famosa piedra de Raymondi (...) y varios otros relieves, la mayor parte de ellos fragmentos. " (Rowe, 1973: 256-257)

Hemos trascrito largamente a Rowe pues nos basaremos en sus planteamientos para complementar y mejorar su secuencia. Primero veamos ¿en que se basa para la temporalidad? En secuencia arquitectónica, las diferencias en esta secuencia arquitectónica resultan siendo compatibles con cambios estilísticos en una secuencia cerámica de Ica, dejaremos lo que se refiere a la cerámica y nos centraremos en las esculturas de Chavín. Rowe usa la secuencia arquitectónica con esculturas asociadas para inferir los cambios estilísticos desde la arquitectura antigua a la más tardía. Pero, no todas las esculturas que usa tienen asociación con arquitectura:

Fase AB se define con la Gran Imagen asociada al Templo Viejo

Fase C se define con el Obelisco Tello que no posee asociación alguna

Fase D se define con la Portada Negra y Blanca

Fase EF se define con la Estela Raymondi que carece de contexto

Prácticamente los ejes de la secuencia son la Gran Imagen y la Portada, los vacíos estilísticos son llenados con esculturas que carecen de contexto, a partir de ello se busca las similitudes con otras esculturas para asociarlas a alguna fase, de esta manera se tendrían, de acuerdo a Rowe (1973) las siguientes esculturas asociadas a cada fase:

- Fase AB: Gran Imagen, Cornisa de los jaguares, tres águilas de alas extendidas que corresponden a las figuras 11, 12 y 13 de Rowe (1973), el mortero de Pensylvania y las esculturas presentadas por Tello (1960) con los números 8, 36, 38 y 39.
- Fase C: Obelisco Tello
- Fase D: Portada Negra y Blanca y un fragmento de águila presentado por Rowe (1973) como la figura 14.

- Fase EF: Estela Raymondi y las esculturas presentadas por Tello (1960) con los números 24, 25, 32, 41 y 42.

Usaremos esto de base para ver en que niveles puede ser válida la propuesta de secuencia, la asociación con la arquitectura no puede ser algo válido en un cien por ciento, pues el mismo Rowe menciona que algunas esculturas fueron, aparentemente cambiadas de lugar, por ello veremos algunas posibilidades que permitan ver hacia donde se orienta el cambio y a que nivel se da este.

Analizando de manera general el corpus de esculturas que presenta Rowe, podemos decir que a nivel representativo el paradigma se compone de: figuras antropomorfas, felinos, grandes serpientes, aves de alas extendidas, peces, figuras en "S", cruces cuadradas, aves de perfil, cabezas que produce, Strombus, Spondylus, dragones, cabezas solas y bocas en cinta. El paradigma temporal se refiere a cuatro hipotéticas fases estilísticas, veamos en el siguiente cuadro de sintagmas si el cambio se da a nivel representativo:

	FASES			
FIGURA	**AB**	**C**	**D**	**EF**
Antropomorfos	X	X	X	X
Ave de alas extendidas	X	X	X	
Felino	X	X		
Gran Serpiente	X			
Pez		X		
"S"		X		
Cruz Cuadrada		X		
Cabeza que Produce		X		X
Strombus		X		
Spondylus		X		
Dragón		X		
Cabeza Sola		X		
Boca en Cinta		X		
Ave de perfil		X	X	

No se puede hablar de un cambio de representaciones por varios motivos: no se trata de un corpus aleatorio ni mucho menos completo como para hacer aproximaciones estadísticas o entenderlo de manera global. Entonces, veamos que ocurre con los rasgos que definen estas fases.

Lo siguientes son los rasgos que Rowe asume como característicos de lo tardío y lo temprano de Chavín y algunas fases.

Rasgos característicos de fases tempranas

- Boca de perfil de contorno curvo
- Soga de bordes curvos
- Ojo rectangular con bordes curvos
- Ausencia de colmillo en extremo de boca de perfil
- Dientes planos
- Serpiente con ojo, nariz y boca diferenciadas

Rasgos característicos de fases tardías

- Boca de perfil de contorno anguloso
- Soga de bordes rectos
- Ojo rectangular con ángulos
- Boca de perfil con colmillo en el extremo
- Dientes en ángulos
- Serpiente con ojo y boca fusionados

Rasgo de la fase C

- Soga de borde curvo

Rasgo de fases D y EF

- Soga de bordes curvos con ojos al interior

Posterior a sus excavaciones en el atrio del templo viejo Lumbreras (1977) aumenta algunas litoesculturas a las fases definidas por Rowe, estas son:

Para las fases AB aumenta las cabezas clavas numero 62, 63 y 64 de Tello (1960)

Para la Fase C aumenta los contextos de la Plaza Circular Hundida, la galería de las vigas ornamentadas y la cornisa R2.

Para elaborar su secuencia estilística Rowe ve las imágenes de manera global y ciertos detalles en algunos de los elementos que la conforman. Nosotros pensamos que ese análisis puede realizarse de manera más detallada buscando en los mismos elementos a lo largo de las esculturas de diferentes contextos temporales y buscar allí las diferencias probables. Es decir, poniendo de ejemplo una boca de perfil, no es el caso buscar esa misma boca y decir que en una fase tiene un colmillo y en otra tiene tres, esto puede estarse originando simplemente por el deseo de comunicar algo distinto y por ello posee más colmillos; la diferencia debe ser buscada en figuras iguales que puedan estar siendo realizadas con diferentes diseños cuyo cambio sea rastreable y caracterizable de una o más fases.

Lo que nosotros realizamos es usar un nivel de organización de los grafemas que permanece siempre a través de los cuales es posible rastrear los cambios: usamos los componentes más recurrentes, estos son el ojo, la boca, la nariz, la oreja y las serpientes. Se crearon catálogos de estos componentes existentes en litoesculturas con contexto arquitectónico definido que permita tener una idea de la secuencia de los cambios, de la misma manera como lo realizó Rowe y corroborando lo ya señalado por él.

La secuencia resulta siendo sencilla hasta el momento, viendo sólo lo que respecta a la arquitectura se tiene lo siguiente:

- Portada de las Falcónidas
- Galería de las Vigas ornamentadas
- Plaza Circular Hundida
- Gran Imagen

A cada uno de estos contextos los llamaremos "contextos ancla" nos permiten sujetarnos a ellos para tener una base sobre la cual experimentar hacia donde se proyecta el cambio, esto se realizará con el análisis de los componentes:

Se halló lo siguiente en el análisis de los componentes recurrentes en Gran Imagen: Serpiente con ojo cubierto, nariz formada por una línea con un circulo como fosa y pupila hacia arriba, ojo de orbita redonda con pupila hacia arriba y párpado formado por una serpiente como la descrita primero, ojo de órbita cubierta y pupila hacia arriba; ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba y párpado lineal; boca de comisura hacia arriba formada por una banda, dientes planos y un colmillo que sale de la parte superior; boca lineal con una púa al medio; boca formada por una banda, de comisura recta, con dientes planos y un par de colmillos cruzados; nariz en espiral; nariz formada por una línea curva y un círculo como fosa; nariz simple formada por línea curva y un círculo como fosa; y, para finalizar, oreja formada por una banda vertical doblada en sus extremos en cuya parte inferior cuelga un pendiente redondo.

Los componentes recurrentes en la Galería de las Vigas Ornamentadas son: ojo de órbita circular y pupila al medio; ojo de órbita circular con pupila hacia arriba; boca de una banda con la comisura recta, dientes triangulares, un par de colmillos cruzados y un tercer colmillo al extremo distal de la boca que parte de la mandíbula superior; boca de una banda de comisura recta y dientes triangulares; nariz simple de línea curva y círculo como fosa.

Los componentes recurrentes en la Plaza Circular hundida son: Serpiente con ojo cubierto, nariz formada por una línea con un círculo como fosa y pupila hacia arriba; ojo de órbita redonda con la pupila hacia arriba y párpado cubierto lineal; ojo de órbita cubierta con la pupila hacia arriba; ojo de órbita circular, pupila hacia arriba y párpado

formado por una banda que termina en punta; ojo de órbita circular, pupila hacia arriba y párpado formado por una banda que termina en línea vertical; ojo de órbita circular, con pupila al medio y párpado que termina en ambos extremos en puntas; ojo de órbita circular con pupila al medio y párpados que terminan en volutas arriba y abajo; ojo de órbita circular y pupila hacia arriba con párpado que termina a ambos lados en volutas; ojo de órbita circular y pupila hacia arriba; ojo de órbita almendrada y pupila al medio; ojo de órbita rectangular con pupila hacia arriba; boca de comisura recta formada por una banda con dientes planos; boca de comisura recta formada por una banda; boca lineal con comisura recta y una púa; boca con comisura recta, con dientes planos , formada por una banda con dos colmillos cruzados; boca de comisura recta formada por una banda con dientes planos y un colmillo; boca de comisura recta formada por una banda con dientes triangulares y un par de colmillos cruzados; boca sin mandíbula inferior formada por una banda, con la comisura hacia arriba, dientes planos y un colmillo que sale de la mandíbula superior; boca sin mandíbula inferior, con la comisura hacia arriba formada por una banda con dientes planos; nariz formada por un espiral, nariz formada por una línea con un círculo como fosa; nariz simple formada por línea curva y círculo como fosa; nariz antropomorfa; oreja formada por una banda vertical cuyos extremos se doblan; oreja formada por una banda vertical cuyos extremos se doblan con un pendiente circular; orejas de felino y orejas redondeadas con bandas al interior.

Los componentes recurrentes en la Portada de las Falcónidas son: Serpiente con ojo de órbita cubierta con pupila hacia arriba, nariz lineal con círculo como fosa, boca lineal con una púa al medio; serpiente con ojo de órbita cubierta con pupila hacia arriba y boca lineal con una púa al medio; serpiente con ojo de órbita cubierta y pupila hacia

arriba, la órbita se extiende hasta el extremo distal de la cabeza simulando en cierta manera una boca; ojo de órbita circular con pupila hacia arriba con párpado en banda que termina a ambos extremos en punta; ojo de órbita rectangular con pupila hacia arriba y párpado que termina en puntas en ambos extremos; ojo de órbita cubierta con la pupila hacia arriba; ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba; ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba y muesca en la parte superior de la órbita; ojo de órbita circular con la pupila al medio, párpado superior en banda que termina en ambos extremos en volutas, en la parte inferior otro párpado que termina en una serpiente con sólo ojo de orbita cubierta y pupila hacia arriba; ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia arriba; ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba y párpado lineal; ojo de órbita circular con la pupila arriba, párpado lineal en la parte superior y una banda que recorre el ojo de arriba hacia abajo; ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia arriba, muesca en la parte inferior y párpado en banda que termina en ambos extremos en puntas; ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba y muesca en la parte inferior; ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia arriba, párpado que termina en punta en ambos lados y dos serpientes en un extremo que solo tienen ojo de orbita circular y la pupila hacia arriba; ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba y párpado que termina en punta en ambos, de arriba abajo le recorre una boca en cinta de dientes triangulares; ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba; ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia arriba y párpado simple; ojo de órbita circular con la pupila al medio; ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, párpados en banda con terminación en punta en ambos extremos, le recorre de arriba abajo una boca en cinta de dientes triangulares con serpientes de ojos de órbita cubierta y pupilas hacia arriba en el extremo superior; boca de comisura recta formada por una banda con dientes

triangulares, un par de colmillos cruzados y un colmillo extra en el extremo distal que sale de la mandíbula superior; boca lineal con una púa al medio; boca de comisura recta formada por una banda con dientes triangulares y un par de colmillos; boca de comisura hacia arriba formada por una banda y sin mandíbula inferior, con dientes planos y un colmillo; boca de comisura recta formada por una banda; boca con comisura hacia arriba formada por una banda, dientes planos, un colmillo y púa al medio; boca de comisura recta formada por una banda; boca con comisura hacia arriba formada por una banda, dientes planos y un colmillo; boca en cinta formada por una banda con dientes triangulares y colmillos intercalados; boca en cinta de dientes triangulares; nariz simple de línea curva y círculo como fosa; nariz lineal con círculo como fosa; oreja formada por una banda enroscada; oreja formada por dos lóbulos.

Hemos usado solamente litoesculturas asociadas a arquitectura, a cada uno de los momentos que representan los denominaremos con una letra mayúscula; así, el momento de la Gran Imagen será "A", el de la Plaza Circular Hundida, "B"; el de la Galería de las Vigas Ornamentadas; "C" y, el de le Portada de las Falcónidas, "D"; de esta manera en orden correlativo, si se observa la recurrencia de los componentes seleccionados se tendrá que aquellos que aparecen en las cuatro fases propuestas son: serpientes, ojos de órbita rectangular, boca de comisura recta con un par de colmillos cruzados, boca de comisura hacia arriba con un colmillo, oreja antropomorfa y boca en cinta.

Será a través del seguimiento de estos rasgos que podremos hallar una secuencia de cambios en el arte Chavín. Los cambios probables al interior del estilo Chavín con los cuales se puede plantear fases no pueden ser definidos por rasgos combinatorios, las fases de Rowe se basan en contextos eje a partir de los cuales –de acuerdo a su

asociación con la arquitectura- y su crecimiento aparente se define una secuencia de fases, cuyos aparentes vacíos son llenados con material carente de contexto. La presencia o no en estas fases de determinadas combinaciones no puede ser causal de un cambio de fase pues la sintaxis puede mantenerse, al ser el registro muy incompleto, esto no se puede afirmar categóricamente. La presencia o ausencia de algunas combinaciones se deben a la no existencia del total de las piedras grabadas y principalmente a que las combinaciones aparecen según su tipo en determinados contextos. Un cambio radical en los grafemas y en la sintaxis nos estaría definiendo un cambio en el estilo mientras que cambios en la manera representar los signos manteniendo la sintaxis si podría hablarnos de fases como también la adopción de signos foráneos.

A los contextos mencionados que se han usado para elaborar la secuencia se les añade de curdo a la similitud encontrada las siguientes litoesculturas: Obelisco Tello, Estela Raymondi y Cornisa de los Jaguares. De esta manera los rasgos presentes en estas litoesculturas sin contexto nos ayudan a definir las fases, pero, estas no representan por si solas alguna fase. Es necesario mencionar que se aumenta una fase denominada como "E" definida a partir de rasgos que no pertenecen a ninguna otra fase que se encuentran en Estela Raymondi, pero esta a su vez posee rasgos de la fase "D".

Los rasgos a usarse para definir fases son en total 17 y son los siguientes **(Gráficos 34, 35, 36 y 37)**:

1- Boca de comisura hacia arriba curva con un colmillo: boca con labio en banda con la comisura hacia arriba y un colmillo que se ubica en la comisura saliendo de la mandíbula superior. En la mayoría de los casos se aprecian sólo dientes planos en la mandíbula superior. Su presencia indica pertenencia a las fases A o B.

2- Oreja formada por una banda con los extremos doblados: oreja formada por una banda cuyos extremos se doblan en la dirección contraria a la que van. Por lo común se le aumenta un pendiente que cubre la parte inferior. Su presencia indica pertenencia a las fases A, B o C.

3- Serpiente de tres componentes: Serpiente compuesta por tres componentes, ojo, boca y nariz. Su presencia indica pertenencia a las fases A, B o C.

4- Boca con comisura recta y un par de colmillos cruzados: Boca con labio en banda con un par de colmillos cruzados. Los dientes pueden ser triangulares o planos. Su presencia indica pertenencia a las fases A, B o C.

5- Boca con comisura recta, un par de colmillos cruzados y uno al extremo distal: boca con labio en banda con un par de colmillos cruzados y uno al extremo distal (sería central si la boca estuviera de manera frontal). Los dientes son triangulares. La presencia indica pertenencia a las fases A, B, o C.

6- Ojo de órbita rectangular con un lado curvo: ojo de órbita rectangular con el borde inferior redondeado. La pupila puede ir arriba i abajo, esta característica tiene que ver con la sintaxis y la gramática antes que con lo estilístico o las fases. Aparece a veces junto al rasgo 12, pero, su presencia mayoritaria indica pertenencia a las fases A, B o C.

7- Cinta de boca continua: boca en cinta con dientes triangulares. Rodeados por una o dos bandas. Puede llevar colmillos. Su presencia indica pertenencia a las fases C o D.

8- Serpiente de dos componentes: serpiente formada por sólo dos componentes, una boca y el ojo. Se presencia indica pertenencia a la fase D.

9- Boca de comisura recta, un par de colmillos cruzados, uno al extremo distal y bordes angulosos: boca con labio en banda con un par de colmillos cruzados y uno al extremo distal (central si la boca está en una vista frontal). Los dientes son triangulares. La comisura no es curva sino que forma ángulos. Su presencia indica la pertenencia a la fase D.

10- Cinta de boca continua con dientes triangulares en doble línea: boca con cinta con dientes triangulares en doble línea. Esta boca en cinta no lleva colmillos. Su presencia indica pertenencia a la fase D.

11- Serpiente de un componente: serpiente que posee un solo componente que es el ojo. Su presencia indica pertenencia a las fases D o E.

12- Ojo de órbita rectangular pura: ojo de órbita rectangular pura. La pupila puede ir arriba o abajo, esto es sintáctico, no tiene que ver con las fases; aunque, sólo se ha registrado con la pupila arriba. Su presencia nos indica que nos encontramos en las fases D o E, esto, a pesar de la coexistencia con el rasgo 7.

13- Boca con la comisura hacia arriba con colmillo en el extremos distal: boca con labio en banda con la comisura hacia arriba y un colmillo en

la comisura saliendo de la mandíbula superior, existe otro que aparece en el extremo distal (si la boca apareciera de vista frontal este colmillo aparecería en el medio) No se aprecia la mandíbula inferior. La presencia de este rasgo indica pertenencia a las fases D o E.

14- Oreja Bilobular: oreja formada por dos bandas que se doblan sobre si mismas. Su presencia indica pertenencia a las fases D o E.

15- Cinta de boca continua rectangular: boca en cinta con dientes planos y colmillos. Toda la boca está hecha en base a líneas rectas y ángulos pero con lagunas volutas. Su presencia indica pertenencia a la fase D.

16- Boca de comisura arriba rectangular: boca con labio en banda con la comisura hacia arriba y un colmillo que se ubica en la comisura saliendo de la mandíbula superior además de dientes planos. Todo el grafema se reduce a líneas rectas con ausencia total de curvas. Su presencia indica pertenencia a la fase E.

17- Serpiente de un componente con boca en punta: serpiente con sólo el componente ojo y la boca en punta. Su presencia indica pertenencia a la fase E.

Resumiendo podemos decir: existen rasgos que sirven para identificar una fase en particular y rasgos que sirven para definir una determinada secuencia de fases que de todos modos resulta útil para asociar una litoescultura a por lo menos un momento temprano o tardío. De esta manera tenemos que el rasgo 1 nos indica las fases A y B; los rasgos 2, 3, 4, 5 y 6 indican las fases A, B y C; el rasgo 7 indica las fases C y D; los rasgos 8, 9 y 10 indican la fase D; los rasgos 11, 12, 13 y 14 indican las fases D y E; y, finalmente, los rasgos 15, 16 y 17 indican la fase E.

En base a este análisis y definición de rasgos nosotros proponemos una secuencia estilística de cinco fases que contempla contextos y esculturas vinculadas, que se puede resumir en el siguiente cuadro:

ARQUITECTURA	FASE	CONTEXTOS	ESCULTURAS VINCULADAS
TEMPLO NUEVO	E	¿?	Estela Raymondi
TEMPLO NUEVO	D	Portada de las Falcónidas	
PRIMERA AMPLIACION	C	Galería de las Vigas Ornamentadas	Obelisco Tello
TEMPLO ANTIGUO	B	Plaza Circular	
TEMPLO ANTIGUO	A	Gran Imagen	

El Obelisco Tello se halla vinculado a nuestra fase C, pero sus rasgos no constituyen un factor determinante. Por medio de estos rasgos se puede asociar las esculturas a alguna fase, nosotros lo hemos realizado pero, no siendo el objetivo de este trabajo una secuencia estilística lo dejamos de lado, incluyendo en los anexos un resumen de este análisis. Por el momento nos basta con formular una secuencia que, creemos, es más operativa que la de Rowe, pero, que no la contradice en materia de fondo; además, adscribimos a Obelisco Tello a la fase C, vinculándolo a Galería de las Vigas Ornamentadas.

II.1.1.4 Función práctica del Obelisco

En este parágrafo no nos referiremos al significado de las figuras del Obelisco, sino, para que era utilizado este, es decir, si fue un ídolo, un reloj o calendario solar o una escultura conmemorativa.

Llamar a esta litoescultura Obelisco, ya está marcándolo con una carga significativa, un obelisco es un monumento conmemorativo de base cuadrada muy alto y con remate piramidal, siendo la base para esta definición los obeliscos egipcios. Si nos atenemos a esta definición, veremos que hay varios aspectos de esta que no concuerdan con la escultura objeto de nuestro trabajo, primero, no tenemos presencia de una altura grande ni un remate piramidal; y lo principal que queríamos señalar, si manejamos el concepto de obelisco estamos, en cierta manera, aceptando que este fue un monumento conmemorativo, a través del contexto podríamos haber definido esto, pero carecemos de él; la única alternativa se encuentra en el estudio de las figuras grabadas, particularmente pensamos que estas no tienen mucho que ver con una conmemoración de algo. Recalcamos que lo anterior, referido a una probable función conmemorativa se refiere simplemente a la carga significativa que la categoría que Tello le asignara a esta litoescultura tiene. A manera de una conclusión respecto de esto, no creemos que haya sido conmemorativo ni tampoco que Obelisco sea el término más adecuado, pero, el nombre ya está reconocido y tiene más de 80 años de antigüedad, es mejor seguir llamándolo de esa manera.

En Tello se encuentra implícita la noción de considerar a esta litoescultura como un ídolo, pues menciona insistentemente que se trata de la representación de una divinidad en dos aspectos complementarios relacionada a la agricultura (ver I.2.1.2.1), en todo caso, podemos asumir que para Tello fue un ídolo; una idea compartida por

Rowe (1973) quien ve en él algo más que un ornamento arquitectónico y lo define como un objeto de culto y en 1977 por Luis Lumbreras, para quien el Obelisco Tello reemplazaría al Lanzón en el culto. Estas posiciones carecen de mayor apoyo, será Rebeca Carrión (1948) quien plantee una propuesta que luego será asumida por Lumbreras, es la referida al uso del Obelisco como un marcador de tiempo vinculado al control del ciclo agrícola relacionado con los solsticios y la aparición de la constelación de Las Pléyades.

La primera propuesta sistemática y con cierto sustento acerca de la función calendárica del Obelisco Tello la presenta Rebeca Carrión (1948), básicamente sigue la propuesta de Tello de ver en los representado una divinidad relacionada a la agricultura cuyo soporte físico a su vez sirve para marcar mediante sombras determinados momentos del año como plantea el cronista Betanzos: el inicio de este en el solsticio de verano que es cuando la sombra cae verticalmente y en el cielo aparecen Las Pléyades; a su vez plantea que la ubicación de los obeliscos de Chavín sería en el medio de plazas, en su publicación de 1948 Carrión presenta un gráfico reconstructivo de Chavín donde se ve al Obelisco ubicado en la Plaza cuadrangular frente al Templo Nuevo. Para detalles acerca de esto ver I.2.1.2.2.

Esto lleva implícito la idea de un calendario, este se inicia con la aparición de Las Pléyades en Junio, este fenómeno sería definido a partir de la observación de la sombra de un Obelisco ubicado en una Plaza; esto desde la perspectiva que Las Pléyades serían la divinidad principal Chavín bajo la forma de un gran felino. Estos planteamientos se complementan con las ideas de Tello (1923) de ver en los seres del Obelisco representaciones de las estaciones lluviosa y seca relacionadas a la presencia o ausencia de determinados elementos.

Carrión (1948) no presenta prueba empírica alguna ni experimental para la función calendárica del Obelisco, esta idea es asumida también por Lumbreras, como ya se mencionó, pero, en el CD Chavín de este autor producido por la Fundación Telefónica presenta una reconstrucción acerca del funcionamiento de los aparentes juegos de sombras que habría tenido el Obelisco. De acuerdo a lo planteado, el Obelisco estaría en el medio de la Plaza Circular Hundida, allí su sombra en los equinoccios habría apuntado hacia la escalinata Oeste de la Plaza y la entrada al Templo Viejo; a su vez, las sombras habrían apuntado hacia las primeras piedras grabadas del lado Oeste en los solsticios, pero Lumbreras precisa que se detiene allí poco tiempo. Esta propuesta resulta interesante, pero no deja de ser una hipótesis de trabajo, la pregunta principal que nos hacemos para poner en entredicho lo planteado por Lumbreras es: si sólo era necesaria una pequeña porción de la plaza para las observaciones requeridas, ¿qué sentido tiene el resto y para qué está allí?

Hay algo que para nosotros si está claro: el Obelisco cumple una función comunicativa, sea esta masiva o para algunos, sus cuatro lados grabados son bastante claros en cuanto a lo referido que fue hecho para ser observado por sus cuatro lados, sin embargo, hay algo que no es tomado en cuenta, para observar lo representado en él hay que acercarse demasiado, las figuras no son claras sino de acuerdo a determinado punto de observación con la luz adecuada, es claro que esta piedra debió estar pintada para que pueda ser apreciada. Lumbreras ya acota (1993) que encuentra restos de estuco pintado en las galerías de Chavín y piensa que las paredes externas del Templo pudieron tener frisos y altorrelieves a colores como otros sitios del Formativo, además Mendizábal (1989) interpreta el mito de Wiraqocha y comenta que cuando este crea al hombre "lo hace tallando hombres de piedra, a su semejanza, a quienes colorea con pinturas. A más

de ser esta una prueba de que las piedras que representaban dioses, esculpidos o no, se hallaban coloreadas en la época prehispana con colores que se renovaban periódicamente..." (Mendizábal, 1989: 108). Respecto de esto podría pensarse que los colores podrían constituirse en parte importante del código o tener el suyo propio pero, creemos que esta propuesta no afectará el posterior desarrollo del análisis, de ya declaramos que aquí no analizaremos los colores pero de lo observable en Cerro Blanco y Garagay se puede decir que el color no parece influir mucho en la gramática.

Nosotros podemos concluir que el Obelisco Tello es una litoescultura que cumplió, principalmente la función de comunicar información considerada importante en su tiempo, la manera como se ha representado los grabados implica que se deseaba que el objeto sea observado en toda su extensión, su tamaño es el adecuado para que una persona de talla media pueda observarlo sin necesidad de realizar demasiado esfuerzo, si estuvo pintado como creemos, nisiquiera hubiera sido necesario acercarse demasiado para observar las figuras. La información referida a probables funciones de observación de fenómenos astronómicos o funciones calendáricas como reloj solar no nos parecen convincentes, la ubicación original del Obelisco para nosotros sigue siendo algo desconocido, la propuesta de Lumbreras del medio de la Plaza Circular Hundida es sugerente, pero, no tiene más argumentos que el estilístico y el referido al juego de sombras que, como ya hemos visto no es convincente; esta propuesta es asumida como un hecho y ello no nos parece algo muy adecuado. La función de reloj solar o nomon fue planteada por rebeca Carrión y puede tener asidero su idea de llamarle Huanca siendo estas piedras divinidades relacionadas al cuidado de las chacras, algo que un objeto que ayuda a ordenar el tiempo en cierta manera realiza, pero Parker y Chavez (1976: 186) dan el significado de Piedra larga para la zona de ancash y en documentos coloniales se

refiere este término a piedras alargadas naturales sin trabajo de ningún tipo. A pesar de la importancia de las Wankas en el mundo andino nos parece que Obelisco no encaja, por el momento, en esta categoría.

II.1.2 El Contexto natural y social del Soporte Físico

II.1.2.1 El entorno geográfico

El Obelisco Tello fue descubierto en el sitio arqueológico Chavín de Huántar ubicado en el pueblo del mismo nombre a 3185 msnm entre los ríos Mosna o Puksha y Wacheksa, en el "callejón" de Conchucos, en el Alto Marañón, por tanto, se ubica en la cuenca hidrográfica de este río al Este de la cordillera Blanca en la sierra norte del Perú. Políticamente el sitio arqueológico de Chavín de Huántar se encuentra ubicado en el Departamento de Ancash, provincia de Wari en el distrito de Chavín de Huántar.

Geológicamente el sitio se ubica en terrenos de formación del Cretácico Inferior marino continental, la formación vegetal que predomina es el matorral húmedo correspondiendo esto a una zona de vida de Bosque muy húmedo montano tropical. Desarrollándose esto en la región Quechua. El paisaje del sitio se encuentra dominado por los ríos Huacheqsa que desemboca a su vez en el Mosna que luego llegará hasta el Marañón, desde el sitio se tiene la vista de los cerros Huaychao (4490 msnm), Mullu Jirca y Aguac Huanca (4251 msnm).

Dos rasgos es preciso resaltar: que el sitio se encuentre en un "tinkuy" o encuentro de dos ríos, lo cual le da una característica peculiar en el sentido ritual andino y que se encuentre en un cruce de caminos que comunican costa, sierra y selva como menciona Lumbreras (1993: 50) quien señala que

"...Chavín, está ubicado precisamente en un punto crucial de conexión este – oeste y norte – sur. Por eso Chavín es una suerte de 'nudo de caminos' de una muy extensa región, que cubre fundamentalmente los departamentos de Ancash, Huanuco y Lima. Desde Chavín, además, se puede llegar a la floresta amazónica siguiendo el curso del Marañón..." (Ibíd.)

Siguiendo alumbreras (1993) nos menciona que la población del sitio debio ser escasa, pues, incluso actualmente esta es poco numerosa, esto debido a que

"...pues si bien es una zona con buenos rendimientos acrícolas (sic) y con acceso a pastizales y frutales, no es lo suficientemente grande su área productiva como para considerar que esta fuera la causa del establecimiento de un centro ceremonial tan grandioso como el de Chavín en este lugar." (Ibíd.)

Lumbreras acota también, siguiendo a Raymondi y José T. Polo, que las rocas con las que está construido el centro ceremonial son granito, mientras que la formación geológica de la zona tiene sólo arenisca, además las canteras más próximas de granito están a ocho leguas de distancia según Polo. A esto se suma que el Obelisco también es de granito, la importancia del lugar no estribaba en la abundancia de recursos de ningún tipo ni en las facilidades que brindara para la construcción de un centro ceremonial, incluso los objetos de culto e informativos se están, probablemente, fabricando lejos del lugar que será su emplazamiento original.

II.1.2.2 El sitio arqueológico

Chavín de Huántar es un centro ceremonial compuesto por una serie de estructuras piramidales que han pasado por diversas fases constructivas (Rowe, 1973) las que se asocian a una especie de crecimiento planificado; en general las características del monumento le hacen poseer una singular importancia, al observar el trabajo en piedra necesario para su construcción. Como ya se mencionó el material constructivo es

granito y este material no se encuentra cercano al sitio, por lo cual se deduce que fue necesario gran esfuerzo para trasladarlo al lugar del asentamiento. Siguiendo a Rowe (1973) y Lumbreras (1970, 1993) podemos señalar que el sitio está conformado por dos estructuras piramidales principales: el denominado Templo Viejo o Templo del Lanzón y el Templo Nuevo que se construye adosado al anterior; cada uno de estos edificios en su momento, constituyó un Templo en "U", siempre mirando al Este y con plazas al medio de la "U", en el primer caso la plaza es circular y luego es cuadrangular.

Observando el sitio en el terreno se puede notar que este ha sido diseñado y construido para encajar en el medio geográfico, la construcción no altera el equilibrio con el paisaje al cual se adscribe pasando a formar parte de él.

No es nuestro objetivo realizar aquí un recuento detallado de las múltiples propuestas acerca de la sectorización de Chavín, remitimos a los trabajos de Lumbreras (1970, 1993), Rowe (1973), Rick (1998) y Kempel (2001).

II.1.2.3 La cultura

El Obelisco Tello es adscrito a la cultura Chavín, esta se puede considerar actualmente como una cultura síntesis que antes que irradiar un estilo o un patrón de asentamiento absorbió muchos de los existentes en costa y sierra central y norte. Nosotros no entraremos aquí al debate acerca del origen o la expansión, ello es tema no sólo para una sino, muchas tesis. Chavín es considerado una jefatura (Burger), una organización política que se encuentra en el inicio de ser un estado (Lumbreras, 1993), nosotros asumiremos ambas propuestas, pues no se contradicen, aunque partan de criterios y teorías disímiles.

Si consideramos a Chavín como una síntesis de la cultura andina de su tiempo y vemos que se ubica en un espacio geográfico escogido en un cruce de caminos entre costa, sierra y selva, estamos hablando que existió una planificación no sólo para construir el sitio, ni para el traslado de la materia prima desde lejos; sino, que hablamos de un nivel de organización de pueblos distintos, probablemente de distintas lenguas que conocen el territorio y construyen algo con lo que la mayoría se sentirá representado. No tenemos evidencia alguna de tal organización política, ¿un estado? ¿Una jefatura? ¿La Kapakuna? Talvez el cronista Montesinos no estaba errado al hablar de un "Imperio" cuya antigüedad sobrepasaba largamente la del que los españoles conocieron, talvez tampoco Rebeca Carrión (1948) estaba desvariando al hablar del "Imperio Chavín". Esto es tema para otro trabajo. Sólo aclaramos y remarcamos que la palabra imperio está entre comillas.

II.1.2.4 La lengua

Actualmente en la zona de Chavín se habla el castellano y el Quechua Ancash Huaylas (Parker 1976) perteneciendo al grupo Quechua B (QB) o Quechua I o Waywash por Torero. De acuerdo a los trabajos de Parker (1963) este grupo de Quechua sería el más antiguo al tener mayor variabilidad a su interior. Aparte del Quechua, siguiendo a Torero (1990) podemos notar la existencia de vocablos de origen selvático, exactamente, reminiscencias de palabras pertenecientes al grupo etnolinguístico Pano que agrupa a diversas etnias conocidas como Shipibos, Conibos, Amahuacas, etc. Nosotros optamos por realizar una muestra de topónimos actuales en la zona a través de la revisión de la Carta Nacional, hoja 20i correspondiente a Recuay donde se encuentra Chavín de Huántar e hicimos un conteo de topónimos con un esbozo de clasificación que arrojó los

siguientes resultados: de un total de 1137 se halló 88 topónimos en español, 114 topónimos que se componen de palabras quechua y español, mientras que 935 se componían exclusivamente de palabras quechuas[14]. Entre estas últimas es posible encontrar repetido cinco veces en diversas combinaciones la palabra *Wari* que de acuerdo a los planteamientos de Torero (1990) es Pano. Esto lo veremos en detalle en lo referido a Decodificación, baste por ahora mencionar la actual presencia de topónimos en español, quechua y Pano, aunque sólo se hablen los dos primeros.

No siendo el objetivo de esta parte del trabajo caracterizar la lengua dominante como es el español, nos limitaremos a describir brevemente el Quechua Ancash Huaylas y las lenguas del grupo Pano.

II.1.2.4.1 El Quechua Ancashino

En lo referido al Quechua Ancash Huaylas seguiremos a Parker (1976), quien considera a esta lengua de la familia Quechua como del *"tipo polisintético y aglutinante"* (Parker, 1976: 29) al final estos dos términos terminan siendo sinónimos pero en general, se refieren a que se forman palabras largas con muchos afijos y estos a su vez, sufren poca fusión o cambios. Por ejemplo

> "wayinkunamanraq 'a sus casas todavía'
> que corresponde en castellano a una frase de cuatro palabras. Empleando guiones para separar los morfemas, podemos retranscribir dicha palabra como:
> Wayi-n-kuna-man-raq
> y analizarla de la manera que sigue. La forma wayi 'casa' es una raíz nominal; los cuatro sufijos son: -n 'su' (tercera persona posesora), -kuna (pluralizador), -man 'a' y –raq 'todavía'." (Ibíd.)

[14] Para mayores detalles véase en el anexo correspondiente el conteo de topónimos.

Como la mayoría de lenguas aborígenes de Sudamérica, el quechua ancashino es una lengua con muchos sufijos de gran capacidad productiva; hay regularidad en los procesos morfológicos, no existiendo declinaciones ni conjugaciones, tampoco existe el género gramatical ni concordancia de nombres y adjetivos. El orden de los componentes de una oración quechua es Sujeto, Objeto y Verbo.

Siempre siguiendo a Parker (1976) asumiremos su propuesta de grafías para los fonemas del Quechua ancashino: *p, t, ts, ch, k, q, s, sh, h, m, n, ñ, l, ll, r, w, y, a, i, u,* finalmente *o*. La estructura de una sílaba se puede representar como (C) V (C) pudiendo tenerse las siguientes combinaciones: V, CV, VC, y CVC. La única limitación es que no pueden ir dos vocales adyacentes.

II.1.2.4.2 El Pano

Pano es una familia de lenguas pertenecientes al tronco Macro Pano que a su vez pertenece al Phylum Ge-Pano-Caribe de acuerdo a la clasificación de grupos idiomáticos del Perú realizada por Olive Shell (1971: 11). Siguiendo a Shell, en territorio nacional tendríamos la presencia de las siguientes lenguas pertenecientes a la subfamilia Pano central:

> "...arahuaca, capanahua, cashibo (caxibo), cashinahua (caxinyo), isconahua, sharanahua (marinahua, marinaua), mayoruna, shipibo (xipibo) y yaminahua. La lengua conibo se presenta también como pano central. El shipibo y el conibo forman un solo grupo idiomático; sus lenguas son casi iguales, según nuestras investigaciones." (Ibíd.)

Actualmente estas lenguas se hablan en el Ucayali central y el Alto Yurúa, como bien señala Torero se ubica

> "...de manera virtualmente paralela al área andina en que se practicó, y en parte todavía se practica, el culto a Huari; área que, a la vez, fue la ganada por el

Proto-Quechua a principios de nuestra era yen la cual se extienden ahora los dialectos de la subfamilia Waywash del quechua..." (Torero, 1990: 249)

Resulta particularmente interesante que una de las lenguas Pano, como es el Cashibo se encuentre cerca actualmente a este sector de la sierra, como Torero hace notar, está presente en la altiplanicie de Junín (Ibíd.) pero a su vez, de acuerdo al Atlas Etnolinguístico del Perú (1988) se encuentra también en el departamento de Huanuco, exactamente al Este de Ancash.

Posteriormente en lo referido a decodificación veremos como el argumento usado por Campana acerca de la divinidad Wari es analizado de otra manera por Torero, desde una perspectiva lingüística más amplia obteniendo interesantes resultados en los que nos apoyaremos posteriormente.

II.2 SISTEMATIZACIÓN DE LOS SIGNOS GRÁFICOS DEL OBELISCO TELLO

"En la otra celda había un jaguar; en su vecindad recibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor.
Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos."
("La escritura del dios" Jorge Luis Borges)

II.2.1 Nuevo atlas del Obelisco Tello

Creemos necesario plantear un nuevo atlas para el Obelisco Tello donde podamos observar diversos niveles de análisis necesarios para cualquier futuro estudio de estas complejas imágenes grabadas en la superficie de esta litoescultura.

Un atlas es una colección de mapas y esa es la idea de John H. Rowe al realizar una división y nomenclaturización de las figuras del Obelisco. Rowe ordena y da clave a las figuras buscando mantener la dualidad existente entre ambos animales signados como A y B, cada parte en que divide a A o B es signada por un número que trata de ser igual en ambos si se trata de figuras similares, sin embargo, creemos que este Atlas no es completo y si bien ha servido para ordenar las figuras y homogeneizar términos en investigaciones posteriores, es necesario señalar que se mezclan varios niveles de organización de las figuras. En casos como una figura antropomorfa, esta ha sido dividida en seis partes (A 25, 26, 27, 28, 29, 30 ó B 25, 26, 27, 28, 29, 30) mientras que la cabeza de la "cola" se presenta en ambos casos como una unidad (A 35, B 36) viéndose allí dos elementos. Valgan estos ejemplos para indicar la existencia de diversos niveles de agrupamiento que pueden ser pasados por alto al intentar una única nomenclaturización para ellos.

Sin embargo, el primer "Atlas" del Obelisco Tello es obra de Julio C. Tello (1923) donde da una propuesta basándose en la anatomía de los seres representados para ordenar sus partes componentes, esto ha sido revisado en detalle ya en I.2.1.2.1.

Nuestra propuesta de Atlas comprende tres niveles de acuerdo a lo visto en I.3.4.2.1, dos de los cuales se sustentan en el primero y forma parte de un proyecto mayor de ordenamiento del sistema de signos Chavín.

El primer nivel de ordenamiento es el que sirve de base a los otros dos, funciona con un código de letras y números para señalar las categorías jerarquizadas que planteamos para el Sistema Grafemático Chavín:

Complejo Grafemático	Obelisco Tello = **OT**
Subcomplejo Grafemático	**A** o **B**
Conjuntos Grafemáticos	**1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15,** y **16**
Unidades Grafemáticos	**a, b, c, d, e, f, g, h,...**

Este primer nivel funciona como un Metalenguaje, es una codificación donde no importa que sea lo que se vea, sólo se basa en unidades morfológicas geométricas.

El Segundo nivel es descriptivo y usa muchos de nuestros términos y conceptos así como algunas interpretaciones de otros autores. Este nivel tiene por base al primero y asigna a cada nivel de complejidad sígnica una descripción considerada adecuada junto con una interpretación que pretende ser limitada.

El tercer nivel igualmente se basa en el primero y presenta a los signos funcionando de acuerdo a lo que se obtenga en estudios de sintaxis. Recibe el nombre de Sintagmático. Sintagma es una *"cadena de elementos consecutivos, o más bien, quizá,*

secuencia de clases elementales" (Chomsky, 1974: 173); también definido como "... *secuencia de elementos o morfemas que funcionan como unidad en una construcción (cadena) más larga...*" (Chomsky, 1970: 223) Nosotros desconocemos el largo o constitución de las probables frases existentes por tanto asumiremos como sintagmas o constituyentes cualquier articulación de unidades sígnicas o conjuntos sígnicos por medio de cuyo análisis podamos acercarnos a entender la sintaxis y formular la gramática pertinente para cada nivel.

II.2.2.1 El Complejo Grafemático del Obelisco Tello (OT) (Gráficos 38 y 39)

Es un conjunto de signos y figuras que forman dos dragones con otros seres y signos delante de ellos. Asumimos la propuesta de Lumbreras (1993) de calificar a lo representado en Obelisco Tello como "Dragones" asumiendo el significado castizo del término referido a un animal fabuloso producto de la mezcla de diversos animales teniendo como base la figura de un reptil. Anteriores interpretaciones ya vistas lo califican de: caimán negro, felino, monstruo, gato montés, etc. Puede resultar criticable asumir un término propio de la mitología de Occidente, sin embargo, nos parece lo más apropiado por el momento siendo la palabra en español más apropiada para describir esta figura, recordemos que aquí estamos analizando grafemas, al carecer –al menos momentáneamente- de su significado, debemos llamarles de alguna manera y "Dragón" nos parece la más apropiada en español. No nos inclinamos a asignar una identificación zoológica exacta, como veremos posteriormente, esto no es algo radicalmente importante. Acerca de las otras interpretaciones estas se exponen de manera bastante detallada en I.2.1.2. Sin embargo, el término "Dragón" podría resultar incómodo para muchos, recalcamos algo ya mencionado en la introducción, podemos cambiar los

nombres de las figuras y grafemas pero la estructura quedará; a final de cuentas, eso es lo válido dado que el resto puede ser perfectamente discutido, afirmado o descartado con posteriores estudios o convenciones de uso de términos.

II.2.2.2 El Subcomplejo Grafemático A del Obelisco Tello (OT – A) (Gráficos 40 y 41)

Es un Subcomplejo Grafemático que forma la figura de un dragón macho. Al exterior del cuerpo de este (A) se observan: un conjunto de signos 'S', un spondylus del que salen tres serpientes, un felino y una cruz cuadrada; todos estos conjuntos sígnicos se agrupan en el exterior del dragón (A'). El cuerpo del dragón está estructurado en una secuencia de cinco elementos: cabeza, antropomorfo, boca en cinta, antropomorfo y cabeza que produce. Es un dragón macho y dos de las figuras del exterior (A') están a punto de ser ingeridas: los signos 'S' y las serpientes del spondylus; los otros dos (felino y cruz cuadrada) marcan el paso del dragón A al B. Siguiendo a Tello (1923, 1960), Antúnez de Mayolo (1962, 1963), Lyon (1978) y Cané (1983) interpretamos el elemento A10 del atlas de Rowe como un genital masculino y de allí asignamos este género al dragón que forma este Subcomplejo.

Conjunto Grafemático OT-A-1 (Conjunto de Cabezas) (Gráficos 42 y 43)

Es un conjunto de grafemas cabeza. La principal y de mayor tamaño tiene delante otros dos conjuntos sígnicos que parecen dirigirse a ella, estos se hallan en el exterior del Subcomplejo (A'). En la parte posterior hay otro grafema cabeza del cual, a su vez, cuelga otro. En la parte superior delantera hay otros dos grafemas cabeza serpentiformes y otro que semeja el pendiente de la cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-A-1-a) Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular con púa, doble párpado con apéndice que se dirige a la oreja y pupila hacia abajo. La boca tiene dos púas, dos labios y es de comisura central con cuatro colmillos decorados con bandas. Nariz típica pero formada por una banda al igual que la oreja que tiene un pendiente de forma estrellada. Posee apéndice con elemento interno. Para Cané (1983: 20) es la cabeza de la divinidad portando aretes semejantes a rodajas de cactus San Pedro que indicarían el carácter alucinado.

Unidad Grafemática (OT-A-1-b) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con hundido y la pupila hacia abajo. La nariz es similar a la de OT – A – 1 – a. La boca está formada por dos bandas, el labio superior está levantado, sólo tiene un colmillo decorado con una banda. Cané (1983: 20) lo interpreta como una cara antropomorfa con ojo de felino.

Unidad Grafemática (OT-A-1-c) Grafema cabeza compuesto por un ojo de órbita rectangular con la pupila abajo y un apéndice lineal que se dirige a la oreja que al igual que la nariz es típica. La boca tiene la comisura hacia abajo. Aparece debajo de OT- A – 1- b. Para Cané (1983: 20) es "*un colgajo secundario en forma de cabeza felina?.*"

Unidad Grafemática (OT-A-1-d) Figura serpentiforme sobre el grafema cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-A-1-e) Grafemas voluta que en su extremo tienen un elemento similar al pendiente que lleva en su oreja el signo cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-A-1-f) Figura serpentiforme sobre el grafema cabeza principal. Este grafema y los dos anteriores son interpretados por Cané (1983: 20) como serpientes emplumadas con cabezas de felinos míticos.

Conjunto Grafemático (OT-A-2) Figura Antropomorfa a la mitad (Gráficos 44 y 45)

Figura de un personaje antropomorfo con el cuerpo a la mitad. Los brazos adoptan una actitud que nosotros interpretamos como de "Mocha" o acto de adoración. La figura está compuesta por grafemas cabeza, brazos y el que se puede llamar cuerpo. Constituye el enlace entre la cabeza del dragón y la boca en cinta. Para Cané (1983: 21) sería una figura felínica con rasgos humanos y podría tener cola de ave.

Unidad Grafemática (OT-A-2-a) Cabeza: Grafema cabeza con ojo de órbita cubierta y pupila hacia arriba; boca sin dientes con colmillos con la comisura hacia abajo. La nariz es típica, la oreja es de antropomorfo, el apéndice tiene elemento interno y el personaje lleva un tocado característico.

Unidad Grafemática (OT-A-2-b) Brazos: Figura de brazos con brazaletes sencillos en las muñecas, las manos tienen cinco dedos y las uñas son cortas.

Unidad Grafemática (OT-A-2-c) Cuerpo a la mitad: Figura que se puede interpretar como el cuerpo.

Conjunto Grafemático (OT-A-3) Boca en Cinta (Gráfico 46)

Grafema boca en cinta con dos pares de colmillos cruzados, ubicada en el centro del dragón A. No difiere en nada de OT – B - 3. Cané (1983: 21) asume la propuesta de Rowe (1962: 15) que se trata de la representación de la columna vertebral.

Unidad Grafemática (OT-A-3-a) Boca en cinta: Grafema boca en cinta formada por dos bandas, una hilera de dientes triangulares con dos pares de colmillos cruzados que ostentan una sencilla decoración lineal.

Conjunto Grafemático OT-A-4 Figura antropomorfa en actitud de vuelo (Gráficos 47 y 48)

Figura antropomorfa en actitud de vuelo portando un par de objetos en la mano que semejan porciones de soga. Está formado por un grafema cabeza, un brazo, boca en cinta, una cabeza en la cadera y un par de piernas, además de otros grafemas. Cané (1983: 22) lo interpreta como un felino humanizado en actitud de vuelo.

Unidad Grafemática (OT-A-4-a) Cabeza: Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, boca con púa, comisura al centro y un colmillo, la nariz es la típica, la oreja es de antropomorfo y luce un pendiente característico. Sobre este Grafema hay otro: un tocado radiante formado por un semicírculo con un rostro al interior de ojos de órbita almendrada y pupilas hacia abajo, la boca es lineal, sobre esto hay seis plumas y sobre estas otras seis en tres grupos de dos separadas por lo que aparenta ser un par de dardos.

Unidad Grafemática (OT-A-4-b) Cinta de boca: Grafema boca en cinta formada con dientes triangulares sin presencia de colmillos.

Unidad Grafemática (OT-A-4-c) Cabeza: Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular y la pupila hacia arriba. La boca es similar a la de OT-A-4-a pero con tres colmillos. La nariz y la oreja son típicas. El apéndice tiene elemento interno y aparentemente sobre la cabeza se observan cuatro plumas.

Unidad Grafemática (OT-A-4-d) Piernas: Figura de las extremidades inferiores.

Unidad Grafemática (OT-A-4-e) Brazo: Figura de brazo con brazalete sencillo que aparentemente porta dos fragmentos de soga.

Unidad Grafemática (OT-A-4-f) Grafema abstracto: Grafema abstracto campaniforme.

Unidad Grafemática (OT-A-4-g) Voluta y púa: Grafema abstracto formado por dos volutas y una púa.

Conjunto Grafemático OT-A-5 Cabeza que produce (Gráficos 49 y 50)

Grafema cabeza del cual sale una especie de aleta. Se halla al final del Subcomplejo. Cané (1983: 24) lo interpreta como la cola de la divinidad formada por una cabeza felínica y una cola de ave.

Unidad Grafemática (OT-A-5-a) Cabeza: Grafema cabeza con ojo de órbita rectangular, con pupila abajo, hundido orbital y apéndice lineal que se dirige a la oreja. La oreja está formada por dos bandas; la boca es de comisura central con dos colmillos con decoración en bandas sin dientes visibles, se puede ver las dos mandíbulas. La nariz es la típica pero formada por una banda, la oreja también lo es y el apéndice no tiene elemento interno.

Unidad Grafemática (OT-A-5-b) Aleta (?): Grafema aleta (?) con decoración en bandas a los lados y una muesca al medio. Parece que la aleta (?) Ya salió de la boca y se le aprecia en su totalidad debajo de la cabeza.

Conjunto Grafemático OT-A-6 Figura antropomorfa en "U" (Gráficos 51 y 52)

Conjunto Grafemático formado por una figura antropomorfa de cuclillas y de perfil que porta una flor y tiene dedos en su espalda (al igual que OT-B-6) se halla al interior de una especie de "U" que bien podría ser una boca. Cané (1983: 21) lo interpreta como un ser mítico emplumado en actitud de vuelo.

Unidad Grafemática (OT-A-6-a) **Grafema cabeza** formado por un ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba y apéndice lineal que se dirige a la oreja, esta y la nariz son típicas. La boca tiene púa, comisura al centro y un par de colmillos cruzados. Posee un tocado característico.

Unidad Grafemática (OT-A-6-b) **Figura de un cuerpo antropomorfo** en cuclillas cuya mano sostiene una flor.

Unidad Grafemática (OT-A-6-cdefg) **Figuras de dedos** en la espalda del personaje.

Unidad Grafemática (OT-A-6-h) **Figura en forma de "U"** cuyos extremos terminan en pequeños círculos.

Conjunto Grafemático OT-A-7 **Cabeza Sola (Gráfico 53)**

Grafema cabeza formado por los componentes ojo, boca, nariz, oreja y apéndice, aparte hay una "L" sobre el apéndice. Es una cabeza sola. Cané (1983: 21) la denomina simplemente como cara felina.

Unidad Grafemática (OT-A-7-a) **Grafema cabeza** formado por un ojo de órbita rectangular invertida y pupila hacia abajo, con apéndice lineal que se dirige hacia la oreja. La boca tiene púa, está formada por dos bandas, tiene un solo colmillo y dientes triangulares. La nariz es típica, el apéndice tiene elemento interno y la oreja es típica. Sobre el apéndice hay un grafema "L"

Conjunto Grafemático OT-A-8 Cabeza con planta encima (Gráficos 54 y 55)

Grafema cabeza con una planta encima, esta la interpretamos como una planta de achira. Para Cané (1983: 21) es una cabeza felina que exuda una planta y sería el segundo genital de esta divinidad.

Unidad Grafemática (OT-A-8-a) Grafema cabeza con ojo de órbita rectangular con pupila hacia arriba, boca con un colmillo y dientes triangulares, la nariz es típica; no hay presencia de oreja ni apéndice. Luce un tocado que es una especie de lazo.

Unidad Grafemática (OT-A-8-b) Figura de una planta que interpretamos como achira.

Conjunto Grafemático OT-A-9 Strombus (Gráfico 56)

Figura de una concha Strombus con componentes ojo, boca y nariz que son propios de signos serpiente. Se halla en lo que sería el vientre del Dragón A. Cané (1983: 21) lo interpreta como un strombus pero, divinizado.

Unidad Grafemática (OT-A-9-a) Es la figura de una concha Strombus, pero en ella se inscriben componentes típicos de un grafema serpiente: ojo de órbita cubierta con pupila hacia arriba, boca lineal con púa y nariz lineal con una pequeña fosa.

Conjunto Grafemático (OT-A-10) Cabeza que produce planta (Gráficos 57 y 58)

Grafema cabeza formado por los componentes ojo, boca, nariz, oreja y apéndice y un tocado; de la boca sale una planta que interpretamos como de yuca. Delante de la cabeza hay un conjunto de bandas de difícil interpretación. Para Cané se trata del genital

principal de la divinidad formado por un cuerpo de serpiente y una cabeza felínica que exuda plantas de yuca como si fueran el semen.

Unidad Grafemática (OT-A-10-a) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con hundido orbital, pupila hacia abajo y apéndice lineal que se dirige a la oreja. La boca tiene una púa, un colmillo, no se puede ver los dientes. Nariz y oreja son típicas. Luce un tocado parecido al de OT-A-8.

Unidad Grafemática (OT-A-10-b) Figura de planta que interpretamos como yuca. Tiene en su interior ojos de órbita cubierta con pupilas hacia arriba que son comunes en grafemas serpiente.

Unidad Grafemática (OT-A-10-c) Figura de un conjunto de bandas atadas (?).

Conjunto Grafemático OT-A-11 Extremidad y cabeza (Gráficos 59 y 60)

Extremidad delantera del Dragón del Subcomplejo A. Formada por un grafema cabeza, un brazalete serpentiforme y la mano. Para Cané (1983) se trata de la extremidad de la divinidad con su kenning y un adorno.

Unidad Grafemática (OT-A-11-a) Grafema cabeza con ojo de orbita rectangular y pupila hacia abajo; boca con la comisura hacia abajo y un colmillo decorado con una banda, sin dientes visibles, la nariz es típica, el apéndice tiene elemento interno; en la parte inferior tiene un signo "L" alargado.

Unidad Grafemática (OT-A-11-b) Figura serpentiforme con ojo de órbita rectangular y pupila hacia arriba en su interior. Es un brazalete.

Unidad Grafemática (OT-A-11-c) Figura de mano con cuatro dedos con uñas planas y alargadas.

Conjunto Grafemático OT-A-12 Extremidad y Cabeza que produce (Gráficos 61 y 62)

Extremidad trasera del Dragón del Subcomplejo A que porta una cabeza de la que salen plantas. Formada por un grafema cabeza, un brazalete serpentiforme y la extremidad. Para Cané (1983) se diferencia de las extremidades delanteras en portar cabezas de felinos hieratizadas de las que salen plantas.

Unidad Grafemática (OT-A-12-a) Grafema cabeza formado por ojo de órbita rectangular y pupila hacia abajo; boca con comisura hacia abajo un colmillo con una línea y dientes triangulares, la nariz es típica y el apéndice lleva un elemento interno. En la parte inferior hay un signo "L" alargado.

Unidad Grafemática (OT-A-12-b) Figura serpentiforme que es un brazalete.

Unidad Grafemática (OT-A-12-c) Figura de extremidad con cuatro dedos, una oponible, con uñas planas y alargadas.

Unidad Grafemática (OT-A-12-d) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con pupila hacia abajo, la boca con púa con comisura al centro y un colmillo con una línea, dientes no visibles, la nariz es típica; y un apéndice con elemento interno.

Unidad Grafemática (OT-A-12-e) Figuras de plantas que interpretamos como de yuca.

Unidad Grafemática (OT-A-12-fgh) Grafemas "S" o ganchos bilobados con dos rectángulos a su interior.

Conjunto Grafemático OT-A'-13 Conjunto de grafemas "S" (Gráficos 63 y 64)

Grafemas "S" o "Ganchos Bilobados" (2) envueltos en algo que posee en un extremo un par de plumas. Se dirige hacia la boca del Dragón A. Para Cané (1983: 20) se trata de símbolos de la fertilidad.

Unidad Grafemática (OT-A'-13-ab) Grafemas "S" o "Ganchos Bilobados" con tres componentes internos: dos colmillos separados entre si por una barra vertical.

Unidad Grafemática (OT-A'-13-c) Especie de envoltura en uno de cuyos extremos se ubican dos plumas. Contiene los dos ganchos bilocados. Las plumas del extremo de la envoltura parecen dar movimiento al conjunto. Todo en general se dirige a la boca del Dragón A.

Conjunto Grafemático OT-A'-14 Spondylus y serpientes (Gráficos 65 y 66)

Spondylus con ojo, boca y nariz, de estas dos últimas salen serpientes en número de tres; estas se dirigen a la boca del Dragón A y aparecen de cabeza respecto de este. Para Cané (1983: 20) se trata de una concha spondylus divinizada que exuda tres serpientes míticas.

Unidad Grafemática (OT-A'-14-a) Concha de spondylus representada de manera naturalista pero adicionándose un ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo; una boca con púa, comisura central y un colmillo, nariz típica. De la boca salen dos serpientes y de la nariz una.

Unidades Grafemáticas (OT-A'-14-bcd) Grafemas Serpientes típicas con sólo el componente ojo de órbita cubierta con la pupila hacia abajo. Dos de ellas salen de la boca del spondylus y una de la nariz. Todo el conjunto parece dirigirse a la boca del dragón A.

Conjunto Grafemático (OT-A'-15) Cruz cuadrada (Gráfico 67)

Grafema cruz cuadrada compleja con un componente interno círculo que podría ser una órbita circular sin pupila. Se encuentra ubicada delante de la extremidad delantera del Dragón A y marca el paso del Dragón A al B junto al felino de OT-A'-16. Cané (1983: 20) lo interpreta como una rodaja de cactus San Pedro que "*podría aludir al carácter mítico-felínico de la Divinidad*".

Conjunto Grafemático OT-A'-16 Felino (Gráficos 68 y 69)

Figura de felino incompleta y compleja. Está formada por un grafema cabeza, un separador, una cabeza en la cadera, un separador, una extremidad incompleta, una cola que sale de la cabeza en la cadera que es rematada por una cabeza. Para Cané (1983: 20) se trata de un "*felino mítico con cuerpo de serpiente emplumada, de doble cabeza...*".

Unidad Grafemática (OT-A'-16-a) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita circular con la pupila abajo y párpado con apéndice en una sola dirección; una boca (incompleta) con púa arriba y abajo, un colmillo y con la comisura al centro; la nariz apenas se puede ver, semeja a la típica y la oreja es la normal en las cabezas típicas.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-b) Grafema separador con la forma de una "L" que separa la cabeza principal de la cabeza en la cadera que parece formar todo el cuerpo.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-c) Grafema cabeza que ocupa el lugar de la cadera y el cuerpo del felino. Con ojo de órbita rectangular y la pupila hacia arriba. La boca es de comisura hacia arriba con dos labios, dos dientes y un colmillo decorado con banda; la nariz es la típica, hay presencia de apéndice con elemento interno.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-d) Grafema cruz cuadrada sencilla sin elemento o componente a su interior. Se halla inscrita al interior del cuerpo aunque el límite inferior de este se halla perdido.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-e) Banda con tres componentes "L" separados entre si por separadores con púa. Forma la cola del felino y sale de la boca de la cabeza en la cadera.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-f) Grafema cabeza con ojo de órbita cubierta y pupila hacia arriba, boca con comisura central con un solo colmillo, la nariz es típica.

Unidad Grafemática (OT-A'-16-g) Extremidad posterior del felino: se halla incompleta.

Junto con OT-A-15 marca el paso del dragón A al B. el felino se halla delante de la cruz cuadrada y debajo de la concha spondylus con serpientes. Es interesante notar como se relacionan dos tipos de grafemas de cruces. Ver **Gráfico 70** para división de OT-A en Unidades grafemáticas.

II.2.2.3 Subcomplejo Grafemático B del Obelisco Tello (OT – B) (Gráficos 71 y 72)

Subcomplejo Grafemático que forma la figura de un dragón. Al exterior del cuerpo de este (B) se observan: un ave de alas extendidas, un pez y un ave de perfil; todos estos conjuntos sígnicos se agrupan en el exterior del dragón (B'). El cuerpo del dragón está estructurado en una secuencia de cinco elementos: cabeza, antropomorfo, boca en cinta, antropomorfo y cabeza que produce. Es un dragón hembra y dos de las figuras del exterior (B') han sido producidas: el ave de alas extendidas y el pez; mientras que el ave de perfil marca el paso del Dragón B al A. Seguimos la interpretación acerca de un ser de género femenino de acuerdo a lo planteado por Lyon (1978) y Cané (1983).

Conjunto Grafemático OT-B-1 Conjunto de cabezas (Gráficos 73 y 74)

Conjunto de Grafemas cabeza. La principal y de mayor tamaño da origen a dos de los conjuntos grafemáticos del exterior (B'). En su parte superior hay un grafema cabeza que aparece de manera frontal, en la parte posterior hay otro grafema cabeza del cual a su vez cuelga otro. De la parte superior delantera hay otros dos grafemas cabeza serpentiformes y otro con apariencia de ser como el pendiente del grafema cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-B-1-a) Grafema cabeza compuesto por un componente ojo de órbita rectangular, púa y hundido con la pupila hacia abajo y párpado doble con apéndice que se dirige hacia la oreja formada por una banda aunque es típica, igual ocurre con la nariz, el apéndice tiene elemento interno. La boca está formada por dos bandas con dos púas y cuatro colmillos decorados con bandas. De esta boca salen un ave con las alas extendidas y un pez. Para Cané (1983: 20) es la cabeza de la divinidad y portaría aretes que son semejantes a rodajas de cactus San Pedro que señalarían su carácter alucinado.

Unidad Grafemática (OT-B-1-b) Grafema cabeza ubicado detrás del anterior. Se encuentra muy dañado no pudiendo observarse el ojo ni si hubo oreja. La nariz es similar a la de OT-B-1-a. La boca está formada por dos bandas, el labio superior se encuentra levantado, sólo tiene un colmillo decorado con una banda. Cané (1983: 20) lo interpreta como una cabeza antropomorfa con ojo de felino.

Unidad Grafemática (OT-B-1-c) Sale de la parte inferior de OT-B-1-b este **grafema cabeza** formado por un ojo de órbita rectangular con púa y apéndice lineal que se dirige hacia la oreja y pupila hacia abajo. La boca tiene la comisura hacia abajo. La

oreja y la nariz son típicas. Para Cané (1983: 20) es "*un colgajo secundario con forma de cabeza felina?*".

Unidad Grafemática (OT-B-1-d) Figura serpentiforme sobre el grafema cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-B-1-e) Pequeños signos volutas con un pendiente al extremo. El pendiente es similar al que lleva el grafema cabeza principal.

Unidad Grafemática (OT-B-1-f) Figura serpentiforme sobre el grafema cabeza principal. Este Grafema y los dos anteriores son interpretados por Cané como serpientes emplumadas con cabezas felínicas míticas (1983: 20).

Unidad Grafemática (OT-B-1-g) Grafema cabeza que aparece de manera frontal compuesto por dos ojos de órbita rectangular invertidas con un párpado y la pupila hacia abajo. La nariz es típica. Todo aparece enmarcado en figuras que parecen ser representación de vértebras. Para Cané se trata de un felino comprimido (1983: 20)

Conjunto Grafemático OT-B-2 Figura antropomorfa a la mitad (Gráficos 75 y 76)

Figura de un personaje antropomorfo con el cuerpo a la mitad. Los brazos adoptan una actitud que interpretamos como de "Mocha" o acto de adoración. La figura está compuesta por un signo cabeza, brazos y lo que se puede llamar cuerpo. Es el enlace entre la cabeza del dragón y la boca en cinta. Cané (1983: 21) lo interpreta como una figura felínica con rasgos humanos y probable cola de ave.

Unidad Grafemática (OT-B-2-a) Grafema cabeza con ojo de órbita cubierta con la pupila hacia arriba; boca sin dientes ni colmillos con la comisura hacia abajo;

nariz típica, oreja de antropomorfo y apéndice sin elemento interno. Luce un tocado característico.

Unidad Grafemática (OT-B-2-b) Figuras de brazos con brazaletes en las muñecas, las manos poseen cinco dedos y tienen uñas de tamaño normal.

Unidad Grafemática (OT-B-2-c) Figura que se puede interpretar como el **cuerpo.**

Conjunto Grafemático OT-B-3 Boca en Cinta (Gráfico 77)

Grafema boca en cinta con dos pares de colmillos cruzados ubicado en el centro del Dragón B. No difiere en nada de OT-A-3. Cané (1983: 21) asume la propuesta de Rowe (1962: 15) que se trata de la representación de la columna vertebral

Unidad Grafemática (OT-B-3-a) Grafema boca en cinta formada por dos bandas. Una hilera de dientes triangulares con dos pares de colmillos cruzados que ostentan una sencilla decoración lineal.

Conjunto Grafemático OT-B-4 Figura antropomorfa en actitud de vuelo (Gráficos 78 y 79)

Figura antropomorfa en actitud de vuelo portando un par de objetos en la mano que semejan porciones de soga. Está formado por un grafema cabeza, un brazo, boca en cinta, una cabeza en la cadera, piernas y otros grafemas. Cané (1983: 22) lo interpreta como un felino humanizado en actitud de vuelo.

Unidad Grafemática (OT-B-4-a) Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular con hundido y pupila hacia arriba; boca con púa, comisura al centro y un colmillo; la nariz es típica, la oreja es de antropomorfo con un

pendiente característico. Sobre este grafema hay otro: un tocado radiante formado por un semicírculo con dos ojos de órbita almendrada con las pupilas hacia abajo y boca lineal, sobre esto hay doce plumas y sobre estas cuatro en dos pares separados por un par de dardos (parece que eran seis plumas pero por espacio no son visibles las dos faltantes).

Unidad Grafemática (OT-B-4-b) Grafema boca en cinta formada por dientes triangulares sin presencia de colmillos.

Unidad Grafemática (OT-B-4-c) Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular y la pupila hacia arriba. La boca es similar a la de OT-A-4-c con tres colmillos. La nariz y la oreja son típicas. El apéndice tiene elemento interno y aparentemente sobre la cabeza se observan cuatro plumas.

Unidad Grafemática (OT-B-4-d) **Figura de extremidades inferiores**.

Unidad Grafemática (OT-B-4-e) **Figura de un brazo** cuya muñeca porta un brazalete que al parecer porta dos pedazos de soga.

Unidad Grafemática (OT-B-4-f) **Grafema abstracto** con forma de campana.

Unidad Grafemática (OT-B-4-g) **Grafema abstracto** formado por dos volutas y una púa. Con bandas en ángulo recto en su parte inferior.

Conjunto Grafemático OT-B-5 Cabeza que Produce (Gráficos 80 y 81)

Grafema cabeza del cual sale una especie de aleta. Se halla al final del Subcomplejo. Cané (1983: 24) lo interpreta como la cola de la divinidad formada por una cabeza felínica y una cola de ave.

Unidad Grafemática (OT-B-5-a) **Grafema cabeza** con ojo de órbita rectangular, con pupila abajo, hundido orbital y apéndice lineal que se dirige a la oreja. La boca está formada por dos bandas, es d comisura central con dos colmillos con

decoración en bandas y dos dientes. La boca posee una púa y no se aprecia completa la mandíbula inferior que es tapada por la aleta (?) que sale. La nariz es la típica pero en banda, la oreja es la típica y el apéndice no tiene elemento interno.

Unidad Grafemática (OT-B-5-b) Grafema aleta (?) con decoración en banda a los lados y una muesca al medio. Parece que la aleta "está saliendo" de la boca y por ello tapa la mayor parte de la mandíbula inferior.

Conjunto Grafemático OT-B-6 Figura antropomorfa en "U" (Gráficos 82 y 83)

Conjunto Grafemático formado por una figura antropomorfa en cuclillas al interior de una "U" que podría ser una boca. El conjunto se encuentra muy dañado y no permite apreciar detalles del personaje pero nada parece indicar que sea muy diferente que OT-A-6. Cané (1983: 21) lo interpreta como un ser mítico emplumado en actitud de vuelo pero señala que está muy borrado.

Unidad Grafemática (OT-B-6-a) Grafema cabeza muy dañado, debe poseer los mismos componentes que OT-A-6-a. El tocado es similar también.

Unidad Grafemática (OT-B-6-b) Figura de un cuerpo antropomorfo, se encuentra muy dañado. Debe ser similar a OT-A-6-b.

Unidad Grafemática (OT-B-6-cdefg) Figuras de dedos en la espalda del personaje.

Unidad Grafemática (OT-B-6-h) Figura en forma de "U" cuyos extremos terminan en pequeños círculos. Posee en uno de sus "brazos" una púa que le hace semejar una boca.

Conjunto Grafemático OT-B-7 Cabeza sola (Gráfico 84)

Grafema cabeza formado por los componentes ojo, boca, nariz, apéndice, oreja y otros dos: pluma y "L" que van sobre la cabeza. Es una cabeza sola. Cané (1983: 21) la denomina simplemente como cara felina.

Unidad Grafemática (OT-B-7-a) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular invertida con pupila abajo con apéndice en banda que sale de la base del ojo. Boca con púa, formada con dos bandas, posee dientes triangulares y un par de colmillos cruzados; la nariz es la típica, el apéndice tiene elemento interno. La oreja es una especie de gancho. En la parte superior de la cabeza hay un grafema "L" y una pluma.

Conjunto Grafemático OT-B-8 Cabeza que produce (Gráfico 85 y 86)

Grafema cabeza formado por los componentes ojo, boca, nariz, oreja y apéndice. Tiene un tocado característico, detrás tiene un elemento similar al de OT-A-10. Delante tiene una planta que identificamos como de algodón. Para Cané se trata de otro genital masculino que está colocado en el espacio de la divinidad femenina porque faltó espacio en el masculino.

Unidad Grafemática (OT-B-8-a) Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular con hundido, pupila abajo y apéndice lineal que se dirige a la oreja. La boca tiene púa, un colmillo y dientes triangulares, el apéndice tiene un elemento interno, nariz y oreja son típicas. Luce un tocado característico.

Unidad Grafemática (OT-B-8-b) Figura de planta que identificamos como algodón.

Unidad Grafemática (OT-B-8-c) Figura de un conjunto de bandas atadas (?) similares a las de OT-A-10.

Conjunto Grafemático OT-B-9 Conjunto de cabezas (Gráficos 87 y 88)

Compleja agrupación de grafemas cabeza y figuras de brazos, algunas cabezas producen a otros elementos. Cané (1983) lo presenta como cabezas kenning y serpientes emplumadas.

Unidad Grafemática (OT-B-9-a) Grafema cabeza formado por un componente ojo de órbita rectangular, con pupila abajo y apéndice lineal que se dirige a la oreja, tiene un párpado simple con púa. La boca tiene púa, la comisura al centro, un colmillo y dientes triangulares. La nariz y la oreja son típicas. Posee un apéndice in elemento interno.

Unidad Grafemática (OT-B-9-b) Figura de brazo con mano de tres dedos y un brazalete en la muñeca.

Unidad Grafemática (OT-B-9-c) Grafema cabeza incompleto. Aparentemente está al extremo de la figura del brazo (OT-B-9-b). Formada por una boca con comisura al centro y un ojo de órbita rectangular con púa y pupila hacia abajo.

Unidad Grafemática (OT-B-9-de) Figuras de cinco y seis puntas redondeadas. Las interpretamos como rodajas de cactus.

Unidad Grafemática (OT-B-9-f) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular y pupila arriba. Boca con doble banda y púa, dos colmillos con decoración en banda en la parte superior (similar a las de las bocas de OT-AB-5), la nariz es típica y el apéndice tiene elemento interno. De esta boca sale OT-B-9-g.

Unidad Grafemática (OT-B-9-g) Grafema cabeza formada por un componente ojo de órbita rectangular con la pupila arriba, boca con púa formada por doble banda y un colmillo, la nariz es típica. Es producida por OT-B-9-f.

Unidad Grafemática OT-B-9-h Grafema pluma.

Unidad Grafemática OT-B-9-i Signo "L".

Conjunto Grafemático OT-B-10 "S" (Gráfico 89)

Grafema "S" o "Gancho Bilobado" con el borde en banda, contiene tres componentes internos que son ojos. Se halla bajo el vientre del dragón B.

Unidad Grafemática (OT-B-10-a) Grafema "S" o "Gancho Bilobado" con tres ojos en su interior. Todos son de órbita rectangular: uno está completo y no posee pupila, los otros dos están a la mitad, uno posee pupila hacia arriba y el otro hacia abajo.

Conjunto Grafemático OT-B-11 Extremidad con cabeza (Gráficos 90 y 91)

Extremidad delantera del Subcomplejo formada por la extremidad propiamente dicha, un brazalete y un signo cabeza. Para Cané (1983) se trata de la extremidad de la divinidad con su kenning y un adorno.

Unidad Grafemática (OT-B-11-a) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con hundido y órbita hacia arriba; boca con la comisura hacia abajo y un colmillo, la nariz es la típica y en la parte inferior un signo "L" alargado.

Unidad Grafemática (OT-B-11-b) Figura serpentiforme con un ojo de órbita rectangular con la pupila arriba al interior. Semejante al de OT-B-12. Es un brazalete.

Unidad Grafemática (OT-B-11-c) Extremidad con cuatro dedos con uñas planas y alargadas.

Conjunto Grafemático OT-B-12 Extremidad con cabeza y cabeza que produce (Gráficos 92 y 93)

Extremidad que porta un grafema cabeza del que salen plantas. Está formada por un grafema cabeza, un brazalete serpentiforme y la extremidad propiamente dicha que porta la cabeza que produce. Para Cané (1983) se diferencia de las extremidades delanteras en portar cabezas de felinos hieratizadas de las que salen plantas.

Unidad Grafemática (OT-B-12-a) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo; la boca tiene la comisura hacia abajo, un colmillo y dientes triangulares; la nariz es típica y además en la parte inferior hay un signo "L" alargado.

Unidad Grafemática (OT-B-12-b) Figura serpentiforme enroscada que simula un brazalete.

Unidad Grafemática (OT-B-12-c) Figura de la extremidad, posee cuatro dedos con las uñas planas y largas.

Unidad Grafemática (OT-B-12-d) Grafema cabeza formado por un ojo de órbita rectangular con la pupila abajo, una boca con un colmillo sin dientes visibles, la nariz es típica. Las plantas aparentemente salen de la boca y del apéndice que estaría por ello cubierto.

Unidad Grafemática (OT-B-12-e) Figura de planta que interpretamos como de ají.

Conjunto Grafemático OT-B'-13 Pez (Gráficos 94 y 95)

Figura de un pez construida de acuerdo a los lineamientos de una secuencia de cinco elementos. Formada por un Grafema cabeza, separador, tres bandas, separador, cola y aletas. Cané (1983: 20) lo interpreta como un ave en estado embrionario con cabeza mítica felínica.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-a) Grafema cabeza que forma la cabeza del pez, formada por un ojo de órbita circular y pupila al medio con un apéndice en una sola dirección; boca con púa y un colmillo, la comisura está al centro; la nariz es la típica y la oreja está ausente.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-b) Grafema barra que funciona como separador entre la cabeza y el centro formado por tres bandas paralelas.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-c) Cuerpo formado por tres bandas.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-d) Grafema barra con púa que funciona como separador entre el cuerpo y la cola.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-e) **Cola** formada por dos signos pluma distintos a los de la cola del ave de alas extendidas.

Unidad Grafemática (OT-B'-13-fg) **Aletas** realizadas de manera sencilla y casi naturalista. Junto con OT-B'-14 va al exterior del Dragón B delante de su boca.

Conjunto Grafemático OT-B'-14 Ave de alas extendidas (Gráficos 96 y 97)

Figura de un ave con las alas extendidas, responde al patrón de todas las litoesculturas que presentan esta figura. El conjunto se halla completo y permite ver el armazón de la anatomía del ave formada por: un grafema cabeza, alas, cola,

extremidades en un sencillo estilo naturalista. Para Cané (1983: 20) es un águila Arpía en actitud de vuelo que ha sido exudada por la divinidad B.

Unidad Grafemática (OT-B'-14-a) Grafema cabeza con ojo de órbita circular con pupila al medio, párpado con apéndice en una sola dirección, pico de la forma típica. En la parte superior de la cabeza ostenta tres plumas.

Unidad Grafemática (OT-B'-14-b) Cuerpo del ave representado por dos hileras de tres plumas cada una.

Unidad Grafemática (OT-B'-14-c) Cola del ave formada por dos grafemas pluma.

Unidades Grafemáticas (OT-B'-14-de) Alas del ave formadas de la misma manera que el cuerpo con una banda en la parte superior aumentada.

Unidades Grafemáticas (OT-B'-14-fg) Extremidades del ave, representadas de manera naturalista con tres dedos y una banda que separa las garras de la pata. Es uno de los productos del Dragón B, se halla al exterior delante de la boca de este.

Conjunto Grafemático OT-B'-15 Ave de perfil (Gráficos 98 y 99)

Figura de un ave de perfil en muy mal estado de conservación. Sólo se aprecian dos unidades sígnicas: cabeza de ave y ala. El conjunto parece haber estado envuelto por algo que no es posible definir más allá de que delante tiene un gancho.

Unidad Grafemática (OT-B'-15-a) Grafema cabeza de ave, incompleto en el que sólo se puede apreciar un ojo de órbita circular con pupila al centro, párpado con apéndice en una sola dirección; y un pico de la forma típica.

Unidad Grafemática OT-B'-15-b Aparentemente se trata de un grafema ala muy destruida de la cual no es posible sacar mucha información. Este conjunto marca el paso del Dragón B a nuevamente el A. Se halla ubicado al exterior de B, delante de su extremidad delantera. Ver **gráfico 100** para división en unidades grafemáticas de OT-B.

II.2.2 Catálogos

A continuación se presentarán los paradigmas de grafemas de acuerdo a sus diversas jerarquías detalladas ya en I.3.4.2.1.1. Cada paradigma constará de una descripción escrita seguida de un gráfico donde se ilustrarán las variantes que existan en su interior. Esta sección del trabajo se limita a presentar estas categorías de manera ordenada con sus variantes internas exclusivamente a nivel del Complejo Grafemático Obelisco Tello.

II.2.2.1 Paradigma de Componentes

A continuación se presentarán los paradigmas de las diversas variedades de componentes que se tienen en el Obelisco Tello, el propósito de estos catálogos no sólo es presentar variedades sino de mostrar la estructura interna de estos y comparar con otros provenientes de otros complejos grafemáticos de Chavín de Huántar con el objetivo de inferir, posteriormente, las reglas gramaticales internas que pudieran tener. Los componentes definidos son: ojo, boca, nariz, oreja y apéndice. Se recalca que aquí no se verá nada respecto a las combinaciones internas de los rasgos que forman a los componentes analizados, todo ello será visto en lo que respecta a propuestas gramaticales.

II.2.2.1.1 Componente Ojo

Denominaremos como componente ojo a la figura compuesta por un contorno y un elemento interno que hace de pupila, este componente ojo así definido puede aparecer en su posición natural en un rostro o cabeza como también aislado o en lugar que no le correspondería anatómicamente; puede llevar otros elementos internos además de los ya mencionados.

En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 70 componentes ojos. Si a estos setenta ojos los ordenamos de acuerdo a su semejanza tendremos que existe un total de 23 tipos o variedades de ojos. A su vez estos 23 tipos de ojos se pueden ordenar en grupos mayores de acuerdo a la forma de su contorno, así, de esta manera tendríamos cinco grupos: de contorno más o menos rectangular con un total de 37 ojos repartidos en 15 tipos; de contorno rectangular pero invertido con relación al anterior con un total de siete repartidos en cinco tipos; de contorno circular con un total de seis repartidos en cuatro tipos; un contorno "cubierto" con un total de 16 repartidos en dos tipos y, finalmente, cuatro de contorno almendrado de un sólo tipo.

Lo que estamos llamando "contorno de los ojos" define la variedad de estos y a través de ello podemos clasificar los ojos en grupos más o menos uniformes, este contorno será denominado ahora órbita y será el primer criterio clasificatorio de los componentes ojos. El siguiente será la posición de la pupila dentro de las órbitas, estas posiciones son: arriba, 34 ojos; abajo, 30 ojos; centro, cinco ojos y, sin pupila un ojo.

La órbita y la pupila son las condiciones básicas para que un grafema pueda ser denominado como ojo, estos serán los rasgos básicos; aparte de ellos existen otros que serán vistos a la hora de describir cada tipo de ojo, al final de este parágrafo

presentaremos un resumen de los diversos rasgos que forman un componente ojo. **(Gráficos 101 y 102)**

II.2.2.1.1.1 Ojos de órbita rectangular

Se presenta la descripción de los ojos con este tipo de órbita, sigue a la descripción la cantidad de ojos de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos ojos graficado.

1.- Ojo de órbita rectangular con pupila arriba y apéndice lineal. (2)

2.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo, hundido orbital y apéndice lineal. (4)

3.- Ojo de órbita rectangular y pupila hacia abajo. (5)

4.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba. (13)

5.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba y hundido orbital. (2)

6.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo y hundido orbital. (2)

7.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo y apéndice lineal. (1)

8.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo con párpado y púa. (1)

9.- Ojo de órbita rectangular del que sólo se encuentra la mitad la pupila está hacia arriba. (1)

10.- Ojo de órbita rectangular del que sólo se encuentra la mitad con la pupila hacia abajo. (1)

11.- Ojo de órbita rectangular sin pupila.

12.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo, púa orbital y apéndice lineal. (1)

13.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo con púa orbital y doble párpado. (1)

14.- Ojo de órbita rectangular con la pupila hacia abajo con púa orbital, hundido orbital y doble párpado. (1)

15.- Ojo de órbita rectangular con pupila hacia abajo y púa orbital. (1)

II.2.2.1.1.2 Ojos de órbita rectangular invertida

Se presenta la descripción de los ojos con este tipo de órbita, sigue a la descripción la cantidad de ojos de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos ojos graficado.

16.- Ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo y apéndice en cinta. (1)

17.- Ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo. (2)

18.- Ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo y párpado. (2)

19.- Ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia arriba. (1)

20.- Ojo de órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo y apéndice lineal.

II.2.2.1.1.3 Ojos de órbita circular

Se presenta la descripción de los ojos con este tipo de órbita, sigue a la descripción la cantidad de ojos de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos ojos graficado.

21.- Ojo de órbita circular y pupila al centro con párpado con apéndice en cinta que termina en punta. (2)

22.- Ojo de órbita circular y pupila hacia abajo con párpado con apéndice en cinta. (1)

23.- Ojo de órbita circular con pupila al centro y apéndice en cinta que termina en punta. (1)

24.- Ojo de órbita circular y pupila al centro. (2)

II.2.2.1.1.4 Ojos de órbita cubierta

Se presenta la descripción de los ojos con este tipo de órbita, sigue a la descripción la cantidad de ojos de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos ojos graficado.

25.- Ojo de órbita cubierta con la pupila hacia arriba. (13)

26.- Ojo de órbita cubierta con la pupila hacia abajo. (3)

II.2.2.1.1.5 Ojos de órbita almendrada

Se presenta la descripción de los ojos con este tipo de órbita, sigue a la descripción la cantidad de ojos de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos ojos graficado.

27.- Ojo de órbita almendrada y pupila hacia abajo. (4)

II.2.2.1.6 Rasgos que forman el componente ojo

Se describen a continuación los rasgos que forman al componente ojo. Estos se clasifican en Rasgos Básicos y Rasgos Variables de acuerdo a si forman parte de la estructura básica del componente o pueden estar ausentes sin que se vea comprometida la identidad del componente. A esta conclusión se ha llegado después de contabilizar y analizar el número de apariciones de los diversos rasgos en la totalidad de los ojos presentes en Obelisco Tello, de un total de 70 ojos tienen el rasgo órbita los 70, mientras que 69 poseen la pupila; el resto de rasgos se encuentran en sólo nueve o menos casos, así que el párpado aparece ocho veces, el apéndice en punta una vez, el apéndice en cinta una vez, el apéndice lineal y el hundido orbital aparecen nueve veces mientras que la púa orbital aparece sólo en cuatro ocasiones.

II.2.2.1.6.1 Rasgos Básicos del componente Ojo

Son dos: órbita y pupila.

II.2.2.1.6.1.1 Rasgo Básico órbita

Es la forma de los ojos, la denominamos de esta forma dado que en un ojo natural, su forma, en cierta medida está definida por la órbita. Tenemos cuatro tipos de órbita definidas de acuerdo a la forma geométrica a la cual se aproximan y también como una manera de diferenciarlas entre sí. El número entre paréntesis al final de cada párrafo indica la cantidad de ojos que poseen este rasgo básico.

El primer tipo es la órbita rectangular, se define por una figura más o menos rectangular, pero con el borde inferior redondeado ligeramente hacia los costados, en

algunos casos vinculados a las fases estilísticas más tardías de Chavín, esta órbita se hace rectangular en todo el sentido de la palabra. (37)

El segundo tipo es la órbita rectangular invertida, esta no es otra cosa sino la anterior pero invertida, es decir, con los bordes redondeados hacia arriba. (7)

El tercer tipo es la órbita circular, como su nombre lo indica es una órbita cuya forma circular es perfectamente distinguible, pero, en algunos casos esta se achata hacia los lados no pareciendo responder esto a nada relacionado al estilo o el significado. (6)

El cuarto tipo es la órbita cubierta, formada por una línea curva que se interseca con otra dejando hacia los costados parte de la superior. (16)

El quinto tipo y final es la órbita almendrada, su forma es la de una almendra y no sufre mayores variaciones. (4) **(Gráfico 103)**

II.2.2.1.6.1.2 Rasgo Básico Pupila

Es el elemento al interior de la órbita. Su posición al interior de la órbita sufre variaciones, puede ir arriba, abajo o al centro (en muy pocos casos puede estar ausente); además su forma es la de la órbita que le contiene en la mayoría de los casos, es decir, si se encuentra en una orbita rectangular o rectangular invertida la pupila será rectangular, si la órbita es circular, almendrada o cubierta, la pupila será circular, etc. 32 pupilas se encuentran abajo, otras 32 se encuentran arriba, cinco están al centro y en un caso está ausente. **(Gráfico 104)**

II.2.2.1.6.2 Rasgos Variables del componente Ojo

Aparte del a órbita y la pupila hay otras variables. La manera como las ubicamos es retirando imaginariamente la órbita y la pupila del ojo, lo que queda son los rasgos

que no afectan la identidad del componente como un ojo. Los rasgos variables del componente ojo se pueden clasificar en rasgos variables que afectan la forma de la órbita y rasgos variables que se agregan a la órbita. Los ojos que presentan rasgos variables son 23, no siendo la mayoría de los casos presentes. **(Gráfico 105)**

II.2.2.1.6.2.1 Rasgos Variables que afectan la forma de la órbita

Los rasgos variables que afectan la forma de la órbita son aquellos cuya presencia se realiza alterando la forma normal de las órbita donde se alojan. Estos rasgos son sólo dos: el hundido orbital y la púa orbital. El hundido se expresa simplemente por medio de una pequeña hendidura en la parte superior de la órbita mientras que la púa se expresa como una pequeña saliente en la parte superior de la órbita. En algunos casos pueden aparecer ambos rasgos juntos. Aparecen en un total de 12 ojos.

II.2.2.1.6.2.2 Rasgos Variables que se agregan a la órbita

Los rasgos que se agregan a la órbita son los párpados y los apéndices. El párpado consiste en una cinta que rodea la órbita de manera total o parcial, en algunos casos puede ir acompañado de uno o dos apéndices, uno a cada lado. Aparece en ocho ocasiones; el párpado también adopta la forma de los rasgos que afectan a la órbita como el hundido y la púa orbital. Los apéndices aparecen en 11 casos y se clasifican en lineales y en cinta. Se expresan como salientes de las órbitas que en algunos casos se dirigen hacia el componente oreja en caso de estar ubicado el ojo en una cabeza, no existe mayor importancia en la dirección a la que se dirigen los apéndices.

II.2.2.1.2 Componente Boca

Denominaremos como componente boca a la figura compuesta por un contorno en bandas o una línea que ocupen la posición anatómica de una boca en una cabeza o por comparación con estas aunque aparezca en un lugar diferente al habitual de acuerdo a criterios anatómicos; entonces, este componente boca, así definido, puede aparecer en su posición natural en un rostro o cabeza como también aislado o en lugar que no le correspondería anatómicamente; puede llevar otros elementos internos como dientes o variar la posición de su comisura.

En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 53 componentes boca. Si a estas 53 bocas las ordenamos de acuerdo a su semejanza tendremos que existe un total de 20 tipos o variedades de bocas. A su vez estos 20 tipos de bocas se pueden ordenar en grupos mayores de acuerdo a la forma en que se ha trabajado su contorno, así, de esta manera tendríamos cuatro grupos: el pico, del que aparecen dos casos; la boca lineal 1, de la que aparece sólo un caso; la boca lineal 2 de la que hay dos; y, finalmente, la boca formada por cintas, de estas, que son la mayoría, hay 48 repartidas en diecisiete tipos o variedades internas, en los otros casos cada una está formada por sólo un tipo.

Lo que estamos llamando "forma como se ha trabajado su contorno" define el rasgo básico para segregarlas, este rasgo será denominado forma; su presencia es una condición básica para que un grafema pueda ser denominado como boca, estos serán los rasgos básicos; aparte de ellos existen otros que serán vistos luego de describir cada tipo de boca. **(Gráficos 106 y 107)**

II.2.2.1.2.1 Bocas formadas por cintas

Se presenta la descripción de las bocas de esta forma, sigue a la descripción la cantidad de bocas de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estas bocas graficadas.

1.- Boca en cinta formada por dos labios, cuatro colmillos decorados agrupados en dos pares cruzados además de dientes triangulares, no posee comisura ni punto de confluencia de las mandíbulas, donde los colmillos sobresalen los labios también lo hacen. (2)

2.- Boca en cinta formada por dos labios, posee comisura recta, cuatro colmillos decorados que parten de la mandíbula superior y dos púas bucales en la mandíbula superior. (2)

3.- Boca en cinta formada por dos labios, de comisura recta y dos colmillos con decoración en bandas en su base que parten de la mandíbula superior. (1)

4.- Boca en cinta formada por dos labios, de comisura recta, con dos colmillos con decoración en bandas en la base que parten de la mandíbula superior y con presencia de púa bucal en esta. (2)

5.- Boca en cinta formada por un labio con presencia de púa bucal en la mandíbula superior y tres colmillos que salen de la mandíbula superior también, de comisura recta. (2)

6.- Boca en cinta formada por un labio con presencia de púa bucal y un colmillo que parten de la mandíbula superior, de comisura recta. (8)

7.- Boca en cinta formada por dos labios de comisura recta con presencia de púa bucal en la mandíbula superior de la que parte un colmillo, hay también presencia de dientes triangulares. (1)

8.- Boca en cinta formada por dos labios que adoptan la forma de un par de colmillos cruzados que sobresalen. Es de comisura recta y hay presencia de dientes triangulares. (1)

9.- Boca en cinta formada por dos labios, es de comisura recta, la mandíbula superior está levantada en su extremo distal y hay presencia de un colmillo que parte de esta que posee decoración en banda. (2)

10.- Boca en cinta formada por un labio y de comisura hacia abajo. (6)

11.- Boca en cinta formada por un labio de comisura recta. (7)

12.- Boca en cinta formada por un labio de comisura recta con un par de colmillos cruzados y dientes triangulares. (2)

13.- Boca en cinta formada por dos labios de comisura recta con presencia de púa bucal y un colmillo en la mandíbula superior. (1)

14.- Boca en cinta formada por dos labios con la comisura hacia arriba y un colmillo con decoración en banda que parte de la mandíbula superior no siendo la inferior visible. (1)

15.- Boca en cinta formada por un labio de comisura hacia abajo con presencia de un colmillo que parte de la mandíbula superior y presencia de dientes triangulares. (4)

16.- Boca en cinta formada por un labio de comisura recta con púa bucal tanto en la mandíbula inferior como en la superior y un colmillo que parte de esta última. (1)

17.- Boca en cinta formada por un labio de comisura recta con un colmillo que parte de la mandíbula superior. (2)

18.- Boca en cinta formada por dos labios, no posee comisura ni punto de confluencia de las mandíbulas, hay presencia de dientes triangulares. (2)

II.2.2.1.2.2 Pico

Sólo existe un tipo que aparece en dos ocasiones, imita la forma de un pico de extremo curvo como de un ave de rapiña.

19.- Pico. (2)

II.2.2.1.2.3 Boca lineal 1

Sólo aparece un tipo en una ocasión.

20.- Boca lineal con una púa en su parte superior. (1)

II.2.2.1.2.4 Boca lineal 2

Sólo hay un tipo que aparece en dos ocasiones.

21.- Boca lineal duplicada con otra línea inferior que parece dar la idea de un mentón. (2)

II.2.2.1.2.5 Rasgos que forman el componente boca

Se describen a continuación los rasgos que forman al componente boca. Estos se clasifican en Rasgos Básicos y Rasgos Variables de acuerdo a si forman parte de la estructura básica del componente o pueden estar ausentes sin que se vea comprometida la identidad del componente. A esta conclusión se ha llegado después de contabilizar y analizar el número de apariciones de los diversos rasgos en la totalidad de las bocas presentes en Obelisco Tello, de un total de 53 bocas tienen el rasgo forma las 53,

mientras que en 49 casos se puede definir la dirección a la que se dirige la comisura de los labios; el resto de rasgos se encuentran en menor cantidad de bocas, como es el caso de los colmillos que aparecen en 38 casos, la púa bucal sólo en 19; además las bocas con más de un labio son sólo 14.

II.2.2.1.2.5.1 Rasgos Básicos del componente boca

Los rasgos básicos del componente boca son: forma y comisura.

II.2.2.1.2.5.1.1 Rasgo Básico Forma

El rasgo básico forma constituye la figura que se define como boca de acuerdo a su posición en una unidad Grafemática cabeza o por similitud con una de estas al encontrarse en un contexto distinto al anatómico y aparece en la totalidad de las bocas analizadas. Puede ser de cuatro tipos: formada por una cinta que se dobla sobre si misma dando la forma de dos maxilares, aparece en 48 casos; la forma pico es similar a un pico de ave de rapiña y se presenta en dos casos; la forma lineal 1 aparece en un caso y es simplemente una línea al igual que el tipo lineal 2 que es una línea principal con otra debajo que parece ser el mentón, de estas hay dos.

II.2.2.1.2.5.1.2 Rasgo Básico Comisura

Este rasgo básico está presente en la totalidad de las bocas formadas por cintas (48). Se refiere este rasgo a la dirección que la zona donde ambos maxilares se encuentran unidos adoptan, esta dirección puede ser hacia arriba (un caso), hacia abajo (10 casos) o recta sin variación alguna de la aparente posición normal (37 casos).

II.2.2.1.2.5.2 Rasgos variables del componente boca

Los rasgos variables del componente boca son número de dientes, número de bandas y púa bucal. Al igual que en el caso de los ojos se les puede clasificar de acuerdo a si modifican o no la figura de la boca o si se agregan a ella. **(Gráfico 108)**

II.2.2.1.2.5.2.1 Rasgos variables que se agregan a la forma de la boca

Los rasgos variables que se agregan a la forma de la boca son dos: los colmillos y el número de labios. Los colmillos constituyen pequeñas figuras triangulares falcadas que aparecen en un número de entre 1 a 4 de manera aislada cada uno o sino, cruzados en pares. Las bocas que poseen colmillos son 33, dentro de estas los colmillos se distribuyen de la siguiente manera: un colmillo (21); dos colmillos (3); un par de colmillos cruzados (3); tres colmillos (2); cuatro colmillos (2) y, finalmente, dos pares cruzados (2).

Denominamos como labio a cada una de las cintas que forman las bocas con este tipo de rasgo básico. Lo normal es que estén formadas por sólo un labio, pero hay casos en que están formadas por dos esto se da en 14 casos.

II.2.2.1.2.5.2.2 Rasgos variables que modifican la forma de la boca

El rasgo variable que modifica la forma d la boca es la púa bucal. Funciona de la misma manera que la púa orbital que ya se ha descrito para el caso del componente ojo, es decir, constituye una pequeña saliente en la parte superior del maxilar superior. Aparece en 19 casos, puede aparecer sólo una (16) o dos juntas (3).

II.2.2.1.3 Componente Nariz

Denominaremos como componente nariz a la figura compuesta por un contorno lineal y un elemento interno que ocupen la posición anatómica de una nariz en una cabeza; no se tiene registrado ningún caso de narices fuera de su lugar anatómico normal.

En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 46 componentes nariz. Si a estas 46 narices las ordenamos de acuerdo a su semejanza tendremos que existe un total de cinco tipos o variedades de narices. A su vez estos cinco tipos de narices se pueden ordenar en grupos mayores de acuerdo a la forma en que se ha trabajado su contorno, así, de esta manera tendríamos solamente dos grupos: las formadas por una línea que se curva sobre si misma y posee un elemento interno que aparece en 45 casos y la que es formada por una línea casi horizontal con un pequeño adicionado circular en su parte superior que aparece en un solo caso.

En el caso de las narices sólo tenemos la existencia de estas dos variedades que se definen por un rasgo básico que es el contorno, este puede ser una línea que se dobla sobre si misma (45 casos) o la línea horizontal (1 caso). **(Gráficos 109 y 110)**

II.2.2.1.3.1.1 Narices de contorno de línea que se dobla sobre si misma

Se presenta la descripción de las narices de esta forma, sigue a la descripción la cantidad de narices de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estas narices graficadas.

1.- Nariz de contorno de línea doblada con elemento interno o fosa nasal redondeado. (39)

2.- Nariz de contorno de línea doblada con elemento interno alargado y con sección trasera del contorno formada por una cinta. (2)

3.- Nariz de contorno de línea doblada con elemento interno o fosa alargado. (2)

4.- Nariz de contorno de línea doblada con la sección trasera en cinta y elemento interno redondeado. (2)

II.2.2.1.3.1.2 Narices de contorno de línea horizontal

Se presenta la descripción de las narices de esta forma, sigue a la descripción la cantidad de narices de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estas narices graficadas.

5.- Nariz de contorno de línea horizontal con fosa redondeada. (1)

II.2.2.1.4 Componente Oreja

Denominaremos como componente oreja a la figura compuesta por un contorno lineal que adopta la forma de un pequeño apéndice redondeado que aparece en la posición anatómica de una oreja en algunos grafemas cabeza; también puede aparecer como una cinta que se dobla sobre si misma que en ocasiones, cualquiera de los dos tipos, aparecen acompañados de pendientes; no se tiene ningún caso de orejas fuera de su posición anatómica normal. En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 25 componentes oreja. Si a estas 25 orejas las ordenamos de acuerdo a su semejanza tendremos que existe un total de cuatro tipos o variedades. A su vez estos cuatro tipos de orejas se pueden ordenar en grupos mayores de acuerdo a la forma en que se ha trabajado su contorno, así, de esta manera tendríamos solamente dos grupos:

las formadas por un contorno que forma un pequeño apéndice que aparece en 21 casos y la que es formada por una cinta que se dobla sobre si misma que aparece en cuatro casos. Ambos tipos pueden llevar pendientes.

En el caso de las orejas sólo tenemos la existencia de estas dos variedades que se definen por un rasgo básico que es la forma, este puede ser un pequeño apéndice (21) o una cinta que se dobla sobre si misma (cuatro casos). **(Gráfico 111)**

II.2.2.1.4.1 Orejas apéndice

Se presenta la descripción de las orejas de esta forma, sigue a la descripción la cantidad de este tipo que se encuentran en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estas orejas graficadas.

1.- Oreja apéndice formada por un simple contorno lineal. (19)

2.- Oreja apéndice formada por un contorno en cinta. Lleva un pendiente de forma estrellada. (2)

II.2.2.1.4.2 Orejas de cinta doblada

3.- Oreja formada por una cinta que se dobla sobre si misma hacia la parte superior. (2)

4.- Oreja formada por una cinta que se dobla sobre si misma hacia la parte superior que lleva un pendiente formado por tres bandas verticales. (2)

II.2.2.1.5 Componente Apéndice

Denominaremos como componente apéndice a la figura compuesta por un contorno lineal que adopta la forma de un pequeño apéndice redondeado que aparece delante del componente ojo y arriba de la nariz. La única variante interna responde a la presencia o ausencia de un elemento interno. En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 23 componentes apéndice. Si a estos 23 apéndices los ordenamos de acuerdo a su semejanza tendremos que existe un total de dos tipos o variedades según tengan o no el elemento interno. Los que tienen el elemento interno suman 16 mientras que los que no tienen son siete.

Se presenta la descripción de los apéndices, sigue a la descripción la cantidad que se encuentra en el Complejo Grafemático del Obelisco Tello. El número que se encuentra delante de cada descripción corresponde al del gráfico donde e encuentra cada tipo de estos apéndices graficados. **(Gráfico 112)**

1.- Apéndice sin elemento interno. (7)

2.- Apéndice con elemento interno. (16)

II.2.2.1.6 Conclusiones a nivel del paradigma de los componentes y sus rasgos

A continuación, se presentan algunas conclusiones respecto del orden interno de los componentes, los rasgos básicos y variables para mostrar en parte lo básico necesario para luego plantear las propuestas gramaticales. A modo general se puede decir que de los cinco componentes analizados sólo los ojos y las bocas poseen una estructura interna compleja que es necesario analizar en detalle; nariz, oreja y apéndice tienen una estructura más sencilla lo cual no indica que no posean una carga significativa importante.

II.2.2.1.6.1 El componente ojo

La estructura interna del componte ojo es una órbita y un elemento interno que denominamos pupila. Sobre la órbita es que van a darse variaciones que pueden influir en el significado dado que hacen variar la identidad del componente mientras que la pupila va a variar su posición dentro de la órbita, esto indica que se van a dar variaciones dentro de un mismo concepto expresado por la pupila. Los rasgos variables actúan sobre la órbita, los que se agregan no hacen mas que complementar el significado mientras que los que modifican a la órbita modifican también el significado que esta expresa. **(Gráfico 113)**

II.2.2.1.6.2 El componente boca

La boca está definida por su forma y la dirección de la comisura. Las variaciones de la forma de la boca indican que dentro del significado general que esta tiene hay grandes variaciones, los rasgos que se agregan también son conceptos complementarios que, en el caso de los colmillos y los labios, probablemente se relacionen a grados dentro de algo al ser muy claras las variaciones numéricas existentes. La púa bucal como rasgo que modifica la forma de la boca debe ser una modificación al significado de esta. **(Gráfico 114)**

II.2.2.1.6.3 Los componentes de estructura sencilla

Nariz y oreja se componen solamente de dos variedades, las diferencias a nivel de significado estarán dadas por variantes respecto de un mismo concepto expresado; pero, en el caso de la oreja este concepto se verá aumentado por la presencia del

pendiente que aparece en algunos casos. En el caso del apéndice su significado varía si se encuentra o no presente el elemento interno. **(Gráfico 115)**

II.2.2.1.6.4 La estructura interna de un componente

Un componente está definido básicamente por los rasgos básicos, estos constituyen la unidad mínima significante dentro de estos, esta estructura no va a variar, lo que mantiene la identidad d un componente son sus rasgos básicos; estos pueden tener variedades pero, dentro de ellas permanece siempre algo común. En general los rasgos variables pueden modificar a los rasgos básicos o agregarse a ellos, esto es, al significado inicial se agregará algo o se le modificará en algo. **(Gráfico 116)**

II.2.2.2 Paradigma de Unidades Grafemáticas

A continuación se presentarán los paradigmas de las diversas variedades de Unidades Grafemáticas que se tienen en el Obelisco Tello, el propósito de estos catálogos no sólo es presentar variedades sino de mostrar la estructura interna de estos y comparar con otros provenientes de otros complejos grafemáticos de Chavín de Huántar con el objetivo de inferir, posteriormente, las reglas gramaticales internas que pudieran tener. Las Unidades grafemáticas definidas son: cabeza, serpiente, Strombus, Spondylus, Cola de felino, cola de pez, cola de ave, cruz cuadrada, volutas, mano, brazos, boca en cinta, piernas, S, L, tocado, plantas, U, cuerpo de ave, y cuerpo de pez. Se recalca que aquí no se verá nada respecto a las combinaciones internas de los componentes que forman a las Unidades Grafemáticas analizadas, todo ello será visto en lo que respecta a propuestas gramaticales.

II.2.2.2.1 Unidad Grafemática Cabeza

Denominaremos como Unidad Grafemática Cabeza a la figura compuesta por un contorno y los componentes ojo, boca, nariz, oreja y apéndice en su interior, pudiendo no estar todos los mencionados a la vez, pero por lo menos debe aparecer el ojo. La cabeza puede aparecer en el lugar que le corresponde anatómicamente pero, también se le encuentra en otros contextos donde es fácil identificarla. En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 53 unidades grafemáticas cabeza. Si a estas 53 cabezas las ordenamos de acuerdo a la semejanza de su ubicación tendremos que existe un total de 20 tipos o variedades de cabezas. A su vez estos 20 tipos de cabezas pueden tener subdivisiones internas de acuerdo al número de componentes que tenga pero, esto ya se verá al momento de describirlas. La arquitectura interior de las cabezas es el rasgo principal para poder clasificarlas luego de estar ya separadas de acuerdo a su ubicación respecto de otras unidades grafemáticas. En general, para definir una cabeza necesitamos la existencia de un componente ojo y un componente boca al interior de una forma básica, sin embargo, en ocasiones basta la presencia del ojo.

Las Unidades grafemáticas cabeza de acuerdo a su ubicación, respecto de otras unidades grafemáticas son: cabeza de ave, cabeza de pez, cabeza que cuelga, cabeza sobre cabeza, cabeza que produce, cabeza de serpiente en brazalete, cabeza tras cabeza, cabeza de antropomorfo, cabeza en extremidad, cabeza que produce, cabeza sola, cabeza del ser del cactus, cabeza en tocado, cabeza en cadera humana, cabeza de serpiente producida, cabeza de felino, cabeza en cadera de felino, cabeza en cola de felino y cabeza con planta encima, finalmente, aunque no son una cabeza propiamente dicha se incluyen el Strombus y el spondylus que produce por poseer los componentes que definen una cabeza, en el posterior análisis y descripción se podrá ver el porqué de esta

identificación con cabeza para estas dos unidades. En el Subcomplejo Grafemático A se tiene un total de 27 cabezas mientras que en B estas suman 26. **(Gráfico 117)**

II.2.2.2.1.1 Estructura interna de la Unidad Grafemática Cabeza

Un grafema cabeza Chavín está formado básicamente por una Figura base que es su contorno lineal básico, por lo común, este toma una forma más o menos rectangular pero de bordes redondeados salvo en las fases finales que los ángulos se hacen más comunes, pero sin abandonarse las líneas curvas. Al interior de esta Figura base se ubican los componentes, estos en la cabeza pueden ser: el ojo, la boca, la nariz, la oreja y el apéndice. No necesariamente tienen que aparecer todos, lo mínimo es que aparezcan la boca y el ojo pero en algunos casos aparece sólo el ojo. La ubicación de los componentes es siempre regular dentro del rectángulo que es casi siempre la figura base: en la parte superior delantera se tiene el apéndice, debajo de este la nariz y bajo esta la boca que por lo común ocupa casi toda la parte inferior, en el centro de la parte superior está el ojo y tras él la oreja. **(Gráfico 118)**

Sin embargo, como ya se ha mencionado la distribución de los componentes no es regular, esta varía de acuerdo al significado que se desea transmitir, de esta manera podemos mencionar las siguientes cifras: el componente ojo aparece en las 53 cabezas analizadas, la boca aparece en 49 casos, la nariz aparece en 46 casos, la oreja en 25 casos y el apéndice en 23. Si se compara estas cifras con las que se presentan en la descripción de los componentes se verá que en lo que respecta a nariz, oreja y apéndice, estas no varían, esto nos indica que estos componentes no tienen existencia fuera del contexto de la cabeza mientras que ojo y boca si, se reitera que son más importantes y

poseen mayor carga significativa que los lleva a tener independencia respecto de un determinado contexto.

Esta desigual distribución de los componentes en las cabezas nos lleva a la necesidad de buscar un orden interno en estas y cuáles son los tipos de cabeza de acuerdo a los componentes que tengan. De acuerdo a esto tenemos cabezas que se componen de 1, 2, 3, 4 y 5 componentes, desde la sencillez extrema hasta el uso de la totalidad de componentes disponibles (sin mencionar tocados).

Las cabezas que poseen sólo un componente son tres y pertenecen a la categoría serpiente producida. Cabezas con dos componentes se tienen sólo tres y pertenecen a dos categorías: cabeza en tocado (2) y cabeza sobre la cabeza (1). Cabezas con tres componentes son 15 y pertenecen a nueve categorías: spondylus que produce (1), cabeza en cola de felino (1), cabeza d serpiente en brazalete (4), cabeza tras la cabeza (2), Strombus (1), cabeza con planta encima (1), cabeza de ave (2), cabeza que produce (2) y cabeza en extremidad (1). Cabezas con cuatro componentes son 18 se reparten de la siguiente manera dentro de las ocho categorías siguientes: cabeza que cuelga (6), cabeza de felino (1), cabeza en cadera de felino (1), cabeza en extremidad (4), cabeza de antropomorfo (2), cabeza que produce (2), cabeza de pez (1) y cabeza del ser del cactus (1). Las cabezas con cinco componentes son un total de 14 repartidas entre las siguientes cinco categorías: cabeza de antropomorfo (4), cabeza de dragón (2), cabeza sola (2), cabeza que produce (4) y cabeza en la cadera del antropomorfo (2).

Los componentes aparecen distribuidos de la siguiente manera:

- 1.- Ojo (3)
- 2.- Ojo – Boca (2)
- 3.- Ojo – 0 – nariz (1)

- 4.- Ojo – Boca – nariz (13)
- 5.- Ojo – Boca – 0 – 0 – apéndice (2)
- 6.- Ojo – Boca – nariz – oreja (11)
- 7.- Ojo – Boca – nariz – 0 – apéndice (7)
- 8.- Ojo – boca – nariz – oreja – apéndice (14)

Donde 0 representa un vacío de un componente que no se haya presente y los números entre paréntesis indican el número de esas combinaciones que existen. Algunas de estas combinaciones son propias de determinadas cabezas, no aparecen en otras y se trata de las combinaciones con la menor cantidad de componentes: la combinación uno es propia de la serpiente producida, la combinación dos es propia de la cabeza en el tocado, la combinación tres lo es de la cabeza sobre la cabeza y, la combinación cinco lo es de la cabeza de ave. Representan sólo ocho casos de un total de 53, de esto podemos deducir que se trata de casos especiales y que las combinaciones que priman son la cuatro, la seis y la ocho donde el ojo, la boca y la nariz se encuentran siempre independientemente de la presencia o ausencia del resto de componentes. **(Gráfico 119)**

II.2.2.2.1.2.1 Unidad Grafemática Cabeza que produce

Denominaremos Cabeza que produce a la unidad Grafemática cabeza de la que salga de alguna de sus aberturas (boca o nariz) algún otro elemento suponiendo que esta fuera la idea que se tuviera al realizarlo así. En todo caso podría también llamarse cabeza de la que sale algo para no prestarse a una exagerada interpretación, pero optamos por el primer término. Internamente se encuentra formada por la combinación cuatro (ojo, boca y nariz), la siete (ojo, boca, nariz y apéndice) y la combinación ocho

(ojo, boca, nariz, oreja y apéndice). En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de 10 cabezas que producen; cada una de estas es distinta de la otra, pero, de acuerdo a los niveles de similitud se les puede clasificar en seis grupos que se pasan a describir a continuación:

II.2.2.2.1.2.1.1 Cabeza que produce de Dragón (Gráfico 120)

1.- Cabeza que produce (CQP) de dragón de cinco componentes (ojo, boca, nariz, oreja y apéndice), ver descripción de la Unidad Grafemática OT-B-1-a en II.2.2.3. Es la cabeza del dragón B del Subcomplejo Grafemático OT-B.

II.2.2.2.1.2.1.2 Cabeza que produce con cintas traseras (Gráfico 121)

La característica común en estas dos CQP es la presencia de cintas detrás de la cabeza a manera de una especie de cuello, los componentes internos son exactamente iguales y las cabezas se diferencian sólo en el tocado y el producto que sale de sus bocas.

2.- CQP con cintas traseras de cinco componentes (ojo, boca, nariz, oreja y apéndice), ver descripción de OT-B-8-a en II.2.2.3.

3.- CQP con cintas traseras de cinco componentes (ojo, boca, nariz, oreja y apéndice), ver descripción de OT-A-10-a en II.2.2.2.

II.2.2.2.1.2.1.3 Cabeza que produce con dos colmillos (Gráfico 122)

La característica común de estas tres cabezas es la presencia de dos labios formando la boca y dos colmillos con decoración en bandas verticales en la base, dos de ellas serían exactamente iguales de no ser por la presencia en una de la púa bucal, estas

dos también producen lo mismo, una especie de aleta mientras que la otra produce a otra CQP.

4.- CQP de dos colmillos de cinco componentes (ojo, boca, nariz. Oreja y apéndice), ver descripción de OT-B-5-a en II.2.2.3.

5.- CQP de dos colmillos de cinco componentes (ojo, boca, nariz. Oreja y apéndice), ver descripción de OT-A-5-a en II.2.2.2.

6.- CQP de dos colmillos de cuatro componentes (ojo, boca, nariz y apéndice), ver descripción de OT-B-f-9 en II.2.2.3.

II.2.2.2.1.2.1.4 Cabeza que produce sencilla (Gráfico 123)

Las características comunes que poseen es estar formadas por cuatro componentes, producir plantas y estar ambas en las extremidades traseras de cada uno de los dragones de los subcomplejos.

7.- CQP de cuatro elementos (ojo, boca, nariz y apéndice), ver descripción de OT-B-12-d en II.2.2.3.

8.- CQP de cuatro elementos (ojo, boca, nariz y apéndice), ver descripción de OT-A-12-d en II.2.2.2.

II.2.2.2.1.2.1.5 Cabeza que produce sencilla 2 (Gráfico 124)

9.- CQP de tres componentes (ojo, boca y nariz), ver descripción de OT-B-9-g en II.2.2.3.

II.2.2.2.1.2.1.6 Spondylus que produce (Gráfico 125)

10.- Spondylus que produce de tres componentes (ojo, boca y nariz) ver descripción de OT-A'-14-a en II.2.2.2.

II.2.2.2.1.2.1.7 Acerca de la ubicación y la jerarquía de la CQP

Sobre la ubicación de las CQP se puede mencionar que de las diez analizadas seis se encuentran en el dragón B, tres en el A y una en el exterior de este último. En cierta manera parecen ser una característica más propia del dragón B.

Acerca de la jerarquía, seis de las CQP son Conjuntos grafemáticos y el resto (cuatro) son sólo unidades grafemáticas incluidas en conjuntos mayores. En este último caso mencionado es bastante curioso notar que cuando la CQP es sólo una unidad Grafemática pierde el componente oreja al estar "ligado" a otra unidad para formar el conjunto, esto, muy aparte de otros componentes que pueden faltar por otros motivos.

II.2.2.2.1.2.1.8 Acerca de los productos de las CQP

Todas las CQP tienen un producto que bien sale de sus bocas o narices o se encuentra delante de ellas. De acuerdo a la numeración establecida los productos de las CQP son los siguientes:

1.- CQP de dragón produce Pez y águila

2.- CQP con cinta trasera produce Planta de algodón

3.- CQP con cinta trasera produce Planta de Yuca

4.- CQP de dos colmillos produce Aleta

5.- CQP de dos colmillos produce Aleta

6.- CQP de dos colmillos produce CQP

7.- CQP sencilla produce Planta de Ají

8.- CQP sencilla produce Yuca

9.- CQP sencilla 2 produce Grafema L y pluma

10.- Spondylus que produce Tres serpientes

Se puede observar que los productos responden en cierta manera a la clasificación realizada de las CQP de acuerdo a sus características internas, esto nos lleva a señalar que existe una relación entre la composición interna de las cabezas y el producto de estas. Mayores detalles a este respecto serán vistos en lo que concierne a las propuestas gramaticales. **(Gráfico 126)**

II.2.2.2.1.2.1.9 Características comunes de las CQP

De las diez CQP sólo hay una que posee una Figura base que no es un cuadrángulo, es el spondylus cuya Figura base es, obviamente, la de un Spondylus. Todas las CQP poseen los componentes ojo, boca y nariz; dentro de esto, todos los ojos son de órbita rectangular, todas las bocas son de cinta y las narices son de línea doblada; en el caso de los que poseen orejas todas son de apéndice, respecto de los apéndices no todos tienen el elemento interno. **(Gráfico 127)**

Un detalle importante que debe ser tomado en cuenta es que no se ha ubicado cabezas que producen en otro soporte físico de grafemas aparte del Obelisco Tello; esto nos puede llevar a interesantes interpretaciones más adelante acerca del carácter de la litoescultura motivo de nuestro estudio, siendo la propuesta de Campana (1995) acerca del tema del origen algo tentador pero, que en su caso, no tuvo mayor evidencia debido a la ausencia de cuadros comparativos y estadísticos para afirmar su clasificación de temas

II.2.2.2.1.2.2 Unidad Grafemática Cabeza de Antropomorfo

Denominaremos Cabeza de Antropomorfo a la unidad Grafemática cabeza que aparece sobre un cuerpo sostenido en sólo dos extremidades y que deja ver la presencia de dos brazos en acciones típicas de humanos. Internamente se encuentra formada por la combinación ocho que es la que posee los cinco componentes de la cabeza (ojo, boca, nariz, oreja y apéndice). En el Complejo Grafemático Obelisco Tello se tiene un total de seis cabezas antropomorfas en igual número de conjuntos grafemáticos; cada una tiene ligeras diferencias respecto de las otras pero, de acuerdo a los niveles de similitud se les puede clasificar en tres grupos (de dos cabezas cada uno) que se pasan a describir a continuación:

II.2.2.2.1.2.2.1 Cabeza de Antropomorfo con tocado de cabeza (Gráfico 128)

La única diferencia existente entre las dos cabezas que forman este grupo es la presencia en el ojo de una de ellas del hundido orbital. Se caracterizan por presentar un tocado que está formado por una cabeza de la que salen plumas y dardos.

1.- Cabeza de antropomorfo con tocado de cabeza, ver descripción de OT-B-4-a en II.2.2.3, se diferencia del siguiente en poseer en su ojo el hundido orbital.

2.- Cabeza de antropomorfo con tocado de cabeza, ver descripción de OT-A-4-a en II.2.2.2, se diferencia del anterior en no poseer en su ojo el hundido orbital.

II.2.2.2.1.2.2.2 Cabeza de Antropomorfo con tocado troncocónico (Gráfico 129)

La única diferencia entre las dos cabezas que integran este grupo es la presencia en una de ellas del elemento interno en su apéndice. Se caracterizan por poseer el ojo de órbita cubierta y el tocado troncocónico.

3.- Cabeza de antropomorfo de tocado troncocónico, ver descripción de OT-B-2-a en II.2.2.3. Se diferencia del siguiente en que no posee elemento interno en su apéndice.

4.- Cabeza de antropomorfo de tocado troncocónico, ver descripción de OT-A-2-a en II.2.2.2. Se diferencia del anterior en que posee elemento interno en su apéndice.

II.2.2.2.1.2.2.3 Cabeza de Antropomorfo con tocado de lazo (Gráfico 130)

A simple vista los conjuntos grafemáticos en los que se encuentran deberían ser sino iguales, muy parecidos, lamentablemente el que aparece en el Subcomplejo B está muy destruido y no se puede notar grandes detalles, asumiremos que las dos cabezas que analizamos son iguales.

5.- Cabeza de antropomorfo con tocado de lazo, ver descripción de OT-A-6-a en II.2.2.2.

6.- Cabeza de antropomorfo con tocado de lazo, ver descripción de OT-B-6-a en II.2.2.3.

II.2.2.2.1.2.2.4 Acerca de la ubicación y jerarquía de la cabeza de antropomorfo

Sobre la ubicación de las cabezas de antropomorfo tenemos que hay tres, una de cada tipo, por cada Subcomplejo, se encuentran distribuidas de manera equilibrada en el Complejo grafemático.

Respecto de la jerarquía, todas son unidades grafemáticas al interior de conjuntos que son figuras antropomorfas, debido a lo variado de sus componentes internos, la única manera de tener certeza que se tratan de cabezas antropomorfas es observándolas

sobre un cuerpo antropomorfo por ello, resultaría difícil identificarlas fuera de su posición anatómica normal.

II.2.2.2.1.2.2.5 Características comunes de las cabezas de antropomorfo

Lo único que estas cabezas tienen en común es la pupila hacia arriba y la presencia de los cinco componentes. La ausencia de mayores características comunes nos señalan el carácter específico de cada una de las unidades grafemáticas cabeza. **(Gráfico 131)**

II.2.2.2.1.2.3 Unidad Grafemática Cabeza de felino (Gráfico 132)

Se tiene sólo un caso, es el de la cabeza del conjunto Grafemático OT-A'-16 y lamentablemente se encuentra un poco dañado no pudiendo apreciarse la parte delantera de la cabeza. La descripción se encuentra es la de OT-A'-16-a en II.2.2.2. Se le adjudica a esta cabeza pertenecer a un cuerpo de felino por comparación con otros grabados en mejor estado de conservación (los de la plaza Circular Hundida por ejemplo) donde se puede apreciar claramente la forma del cuerpo del felino asociado a cabezas similares a la analizada en este caso. A simple vista posee cuatro componentes: ojo, boca, nariz y oreja no pudiendo apreciarse si tuvo apéndice por encontrarse esa parte destruida sin poderse apreciar el grabado.

II.2.2.2.1.2.4 Unidad Grafemática Cabeza de ave (Gráfico 133)

Denominaremos como Unidad Grafemática Cabeza de ave a la que se encuentre asociada a un cuerpo donde se puedan apreciar alas y cola formadas por plumas; el conjunto, en general, puede hallarse con las alas extendidas o estar de perfil. En el

Complejo Grafemático Obelisco Tello encontramos dos de estas cabezas; una de ellas está bien conservada (OT-B'-14) en ella se puede apreciar que la cabeza se compone de tres componentes que son ojo, pico y apéndice (además de tres plumas); en el otro caso (OT-B-15), que tiene mal estado de conservación, se aprecian los mismos componentes pero no queda claro si hubo o no las plumas, salvo ese detalle de las plumas son similares y se diferencian sólo en que el cuerpo de la primera se encuentra con las alas extendidas y en la segunda se encuentra de perfil.

II.2.2.2.1.2.5 Unidad Grafemática Cabeza de pez (Gráfico 134)

Denominaremos de esta manera a la cabeza que se encuentre asociada a un cuerpo ictiomorfo donde sean notorios el cuerpo fusiforme y las aletas. En el Obelisco Tello encontramos sólo uno de estos casos, se trata del Conjunto Grafemático OT-B'-13, está compuesta esta cabeza por cuatro componentes: ojo, boca, nariz y oreja.

II.2.2.2.1.2.6 Unidad Grafemática Cabeza que cuelga (Gráfico 135)

Denominamos de esta manera a la cabeza que aparece colgando sea de un apéndice o cayendo a la manera de un pendiente. En Obelisco Tello se tienen seis de estas cabezas. Estas se pueden repartir en dos grupos de acuerdo a las diferencias ya mencionadas.

II.2.2.2.1.2.6.1 Cabeza que cuelga como pendiente (Gráfico 136)

Estas dos cabezas aparecen colgando de la cabeza que se encuentra detrás de la cabeza de cada dragón. Son similares, la única diferencia entre ambos es que el que pertenece al Subcomplejo A carece de púa orbital.

1.- Cabeza que cuelga como pendiente, ver la descripción de OT-A-1-c en II.2.2.2, se diferencia del siguiente en que carece el ojo de púa orbital.

2.- Cabeza que cuelga como pendiente, ver la descripción de OT-B-1-d en II.2.2.3, se diferencia del anterior en que el ojo posee púa orbital.

II.2.2.2.1.2.6.2 Cabeza que cuelga de un apéndice (Gráfico 137)

Aparecen dos en cada uno de los subcomplejos asociados a otro elemento que cuelga de un apéndice que es un objeto en forma de estrella parecido a los pendientes que lucen los dragones de cada Subcomplejo. Son iguales, se componen de cuatro componentes: ojo, boca, oreja y nariz. Ver las descripciones de OT-AB-1-df.

II.2.2.2.1.2.7 Unidad Grafemática Cabeza sobre cabeza (Gráfico 138)

Constituye un caso único, se trata de una cabeza formada sólo por componentes ojo y nariz. Su ubicación es sobre la cabeza del dragón B y aparece rodeada de elementos que parecen vértebras pero no nos parece esta interpretación la más adecuada. Esta cabeza tiene una notable particularidad: aparece de frente, la posición frontal se logra simplemente duplicando la figura como si se colocara frente a un espejo. Ver descripción de OT-B-1-g en II.2.2.3.

II.2.2.2.1.2.8 Unidad Grafemática Cabeza de serpiente en brazalete (Gráfico 139)

Denominamos como serpiente en brazalete a las figuras alargadas y enrolladas que aparecen como brazaletes de los dragones del Obelisco Tello, se tiene en total cuatro, dos en cada Subcomplejo asociados directamente a cada una de las extremidades. En los cuatro casos poseen tres componentes: ojo, boca y nariz. Se encuentran

diferencias respecto a la órbita de los ojos dependiendo si están en la extremidad delantera o la trasera.

II.2.2.2.1.2.8.1 Cabeza de serpiente en brazalete de la extremidad delantera

La única diferencia entre estas cabezas es que la que se encuentra en el Subcomplejo A posee la pupila del ojo hacia arriba mientras que la de B la tiene hacia abajo.

1.- Cabeza compuestas por tres componentes, véase descripción de OT-A-11-b tiene la pupila del ojo hacia arriba a diferencia de la de B.

2.- Cabeza compuesta por tres componentes, véase descripción de OT-B-11-b. A diferencia del anterior la pupila del ojo está hacia abajo.

II.2.2.2.1.2.8.2 Cabeza de serpiente en brazalete de la extremidad trasera

Ambas son iguales, figuras serpentiformes.

II.2.2.2.1.2.9 Unidad Grafemática Cabeza tras cabeza (Gráfico 140)

Esta cabeza aparece detrás de la cabeza principal de cada Subcomplejo, sólo se encuentra completa en el A pero no hay nada que pueda llevar a pensar que el de B sea diferente. Está formada por tres componentes, para la descripción véase OT-AB-1-b.

II.2.2.2.1.2.10 Unidad Grafemática Cabeza en extremidad (Gráfico 141)

Se denomina de esta manera a las cabezas que aparecen en un extremo de las extremidades, su característica peculiar es la presencia de un grafema L. En Obelisco Tello se tiene una de estas por cada extremidad y son similares salvo en lo que respecta a

la cabeza en la extremidad delantera de B que tiene la pupila arriba y no abajo como el resto. Todas tienen la comisura de la boca hacia abajo.

II.2.2.2.1.2.11 Unidad Grafemática Cabeza sola (Gráfico 142)

Se denomina de esta manera a la cabeza que aparece sola sin estar directamente asociada a ninguna otra unidad Grafemática y por tanto, formando por si solas un conjunto Grafemático. En el Complejo del Obelisco se tienen dos de estas, una en cada uno de los subcomplejos con pequeñas diferencias ente ellas. Ambas poseen la órbita del ojo del tipo rectangular invertida. La boca de ambas está formada por dos labios.

1.- Cabeza sola, véase descripción de OT-A-7 en II.2.2.2. Sus características peculiares son la presencia de una pluma y una L en la parte superior así como una cinta que sale del ojo a manera de apéndice aparte del apéndice lineal del ojo. Respecto a la boca tiene dos colmillos cruzados.

2.- Cabeza sola, véase descripción de OT-B-7 en II.2.2.3. Sus características peculiares son tener una L en la parte superior de la cabeza y poseer sólo un colmillo en la boca.

II.2.2.2.1.2.12 Unidad Grafemática Cabeza del ser del cactus (Gráfico 143)

Se denomina de esta manera al conjunto Grafemático OT-B-9 que aparenta ser una especie de ser antropomorfo sin terminarse de definir la figura, uniéndonos a la interpretación de Campana (1995) sobre las figuras de cinco y seis puntas redondeadas que aparecen como rodajas de cactus, hemos optado por llamar a este conjunto Grafemático como el ser del cactus, y esta sería su cabeza que comparte notables

semejanzas con la cabeza que cuelga como pendiente. Tiene los cinco componentes, véase la descripción de OT-B-9-a en II.2.2.3.

II.2.2.2.1.2.13 Unidad Grafemática Cabeza en tocado (Gráfico 144)

Véase la descripción de OT-AB-4-a. Los tocados se diferencian sólo en el número de plumas, en A tiene seis y en B tiene 12.

II.2.2.2.1.2.14 Unidad Grafemática Cabeza en cadera humana (Gráfico 145)

Se tienen dos casos en el Obelisco Tello, en ambos casos las cabezas poseen las mismas características. Viene su nombre por la ubicación en la parte media del cuerpo de las figuras antropomorfas, antes de las piernas. Véase la descripción de OT-AB-4-c.

II.2.2.2.1.2.15 Unidad Grafemática Cabeza de serpiente producida (Gráfico 146)

Aparecen asociadas a los cuerpos alargados de las serpientes, su interior se compone sólo de un ojo con la pupila hacia abajo. Salen del Spondylus que produce.

II.2.2.2.1.2.16 Unidad Grafemática Cabeza en cadera de felino (Gráfico 147)

Sólo se tiene un caso en el Obelisco Tello, esta cabeza aparece en el medio del cuerpo del felino y posee cuatro componentes.

II.2.2.2.1.2.17 Unidad Grafemática Cabeza en cola de felino (Gráfico 148)

Esta cabeza aparece en el extremo de la cola del felino y está formada por tres componentes, es el único caso presente.

II.2.2.2.1.2.18 Unidad Grafemática Cabeza con planta encima (Gráfico 149)

Sólo se tiene un caso, para la descripción ver OT-A-8-a en II.2.2.2, podría ser confundido con una cabeza que produce pero la planta en ningún momento se puede decir que salga de la boca de la cabeza. Además tiene la pupila del ojo hacia arriba.

II.2.2.2.1.2.19 Unidad Grafemática Strombus como cabeza (Gráfico 150)

Se trata de una figura de Strombus a la que se le han colocado al interior los siguientes componentes: ojo, boca y nariz.

II.2.2.2.2 Unidad Grafemática Serpiente (Gráfico 151)

La unidad Grafemática serpiente está formada por una cabeza de serpiente y un cuerpo alargado. Para esta unidad véase la descripción pertinente y lo que respecta a las unidades cabeza de serpiente.

II.2.2.2.3 Unidad Grafemática Strombus (Gráfico 152)

Está formado por una Figura Base en forma de un Strombus naturalista reducido a sus caracteres más resaltantes, se le adiciona al interior tres componentes: ojo, boca y nariz. Ver descripción de OT-A-9 en II.2.2.2.

II.2.2.2.4 Unidad Grafemática Spondylus (Gráfico 153)

Está formado por una Figura Base en forma de un Spondylus naturalista reducido a sus caracteres más resaltantes como las espinas, se le adiciona al interior tres componentes: ojo, boca y nariz que le hacen tener la capacidad de producir; al igual que

la anterior unidad fue analizado como cabeza previamente, ver descripción de OT-A'-14 en II.2.2.2.

II.2.2.2.5 Unidad Grafemática Cola de felino (Gráfico 154)

Ver descripción en OT-A'-16-e. Está formada por tres bloques separados por barras con púa, al interior de cada uno de los bloques se encuentran grafemas L, al final de la boca se encuentra la cabeza ya descrita. La cola parece salir de la boca de la cabeza en la cadera del felino.

II.2.2.2.6 Unidad Grafemática Cola de pez (Gráfico 155)

Unidad Grafemática compuesta por dos lóbulos de aparente forma rectangular, pero con un extremo redondeado, con líneas al medio que la hacen muy parecida a las plumas que forman el cuerpo, alas y cola del ave.

II.2.2.2.7 Unidad Grafemática Cola de ave (Gráfico 156)

Unidad Grafemática formada por dos lóbulos que parecen órbitas rectangulares de bordes redondeados pero sólo aparece una mitad de estos, al interior poseen otro rectángulo, esta figura recuerda más las plumas que se pueden apreciar en otras figuras de aves.

II.2.2.2.8 Unidad Grafemática Cruz cuadrada (Gráfico 157)

Denominamos de esta manera a la figura cruciforme de cuatro lados iguales, algunas tienen mayor complejidad. En Obelisco Tello existen dos: una es un Conjunto Grafemático también y es la más compleja con un círculo al medio mientras que la otra

está al interior del cuerpo del felino como sólo una unidad. De esta manera las podemos dividir en simples y complejas.

1.- Cruz cuadrada escalonada y con círculo al interior

2.- Cruz cuadrada sencilla

Es para resaltar que ambas cruces se encuentran ubicadas fuera de la figura de cada dragón del Subcomplejo.

II.2.2.2.9 Unidad Grafemática Volutas (Gráfico 158)

Denominamos de esta manera a la figura de volutas tanto complejas como sencillas que guarden cierta similitud con una espiral o figuras curvas que no se adscriban a otra categoría. Se encuentran presentes en OT-AB-1-e donde tienen al final una figura en forma de estrella y también en OT-AB-5-b donde son el producto de una CQP, aunque en este último caso también podría tratarse de una aleta.

II.2.2.2.10 Unidad Grafemática Mano (Gráfico 159)

Corresponde a las figuras naturalistas de manos de los personajes antropomorfos y otros que no lo son como el ser del cactus.

II.2.2.2.11 Unidad Grafemática brazos (Gráfico 160)

Corresponde a las figuras naturalistas de brazos de los personajes antropomorfos y otros que no lo son como el ser del cactus.

II.2.2.2.12 Unidad Grafemática Boca en cinta (Gráfico 161)

Se tiene dos tipos de bocas en cinta de acuerdo a si poseen o no colmillos, una, la que si posee colmillos, es la que aparece al medio de cada dragón de cada Subcomplejo y la otra aparece en la misma posición pero en el cuerpo de una de las figuras antropomorfas.

1.- Boca en cinta con colmillos. Ver descripción de OT-AB-3.

2.- Boca en cinta sencilla. Ver descripción de OT-AB-4-b.

II.2.2.2.13 Unidad Grafemática Extremidades (Gráfico 162)

Corresponde a las figuras de extremidades de los conjuntos que son animales o de cada uno de los dragones.

II.2.2.2.14 Unidad Grafemática S (Gráfico 163)

Se le denomina de esta manera a las figuras con forma de letras "S" de nuestro alfabeto que han sido interpretadas anteriormente como maníes, semillas (Tello, 1923) o símbolos de la fertilidad (Cané, 1983). Tenemos dos tipos de acuerdo a la complejidad existente:

1.- Grafema S con ojos al interior. Ver descripción de OT-B-10.

2.- Grafema S con barritas al interior. Ver descripción de OT-A'-13.

II.2.2.2.15 Unidad Grafemática L (Gráfico 164)

Se trata simplemente de una cinta doblada que asume la forma de una letra "L" de nuestro alfabeto, podría llamarse también grafema escalonado simple. Aparece al

interior de la cola del felino, en las cabezas en la extremidad, en la parte superior de las cabezas solas y es producida por una CQP.

II.2.2.2.16 Unidad Grafemática Tocado (Gráfico 165)

Corresponde al as figuras de tocados que ostentan algunas CQP, una cabeza sola y las figuras antropomorfas. Se les puede clasificar de acuerdo a su tipo en tocados de cabeza, tocados de lazos y tocado troncocónico.

II.2.2.2.17 Unidad Grafemática Plantas (Gráfico 166)

Corresponde a las figuras naturalistas de plantas que aparecen producidas por las CQP o encima de una cabeza sola.

II.2.2.2.18 Unidad Grafemática U (Gráfico 167)

Ver descripción de OT-AB-6 en II.2.2.2 y II.2.2.3. Se diferencia una de la otra en que la que se encuentra en B posee una púa. Contienen a un personaje antropomorfo y a modo general parecen ser bocas.

II.2.2.2.19 Unidad Grafemática Cuerpo de ave (Gráfico 168)

El cuerpo de ave está formado en este caso por dos hileras de tres plumas. Cada una de ellas tiene en su interior una línea. Esta característica es la misma que la de las plumas que aparecen en la cabeza, en las alas y en la cola tanto del ave como del pez.

II.2.2.2.20 Unidad Grafemática Cuerpo de pez (Gráfico 169)

El cuerpo del pez está formado por tres cintas horizontales paralelas que son enmarcadas por un grafema barra sencillo adelante y uno con púa en la parte trasera. Las aletas se colocan en la parte superior e inferior.

II.2.2.3 Paradigma de Conjuntos grafemáticos

Dado que cada uno de los conjuntos ya se encuentra descritos simplemente se enumerarán los que pertenecen a cada una de las categorías que se presentan a continuación, para la descripción remitimos a II.2.2. Al final de cada mención se indicará si existen otros conjuntos similares en el resto de litoesculturas Chavín.

II.2.2.3.1 Conjunto Grafemático Spondylus que produce

Corresponde a OT-A-14. Es un caso único. **(Gráfico 170)**

II.2.2.3.2 Conjunto Grafemático Conjunto de Grafemas S

Corresponde a OT-A-13. Existen numerosos grafemas similares en los felinos de la Plaza circular Hundida, la cerámica estilo Qotopukyo de la Galería de las Ofrendas, el mortero de Pensylvania y otras. Pero debe remarcarse que no aparecen al interior de una especie de bolsa como el caso del Obelisco. **(Gráfico 171)**

II.2.2.3.3 Conjunto Grafemático Felino

Corresponde a OT-A-16 y se le encuentra también en la Plaza Circular Hundida, mortero de Pensylvania, cerámica estilo Ofrendas de la Galería de Las Ofrendas entre otras litoesculturas reportadas por Tello (1960). **(Gráfico 172)**

II.2.2.3.4 Conjunto Grafemático Cruz Cuadrada

Corresponde a OT-A-15 y se le encuentra también en la Estela de Yauya, en los felinos de la Plaza Circular Hundida, en una cornisa ilustrada a medias por Lumbreras (1977), en el mortero de Pensylvania y en otros felinos presentados por Tello (1961). **(Gráfico 173)**

II.2.2.3.5 Conjunto Grafemático Extremidad

Corresponde a OT-AB-11-12 y del mismo tipo que aparece en el Obelisco sólo se les puede comparar las de la Estela de Yauya. **(Gráfico 174)**

II.2.2.3.6 Conjunto Grafemático S

Corresponde a OT-B-10. Existen numerosos grafemas similares en los felinos de la Plaza circular Hundida, la cerámica estilo Qotopukyo de la Galería de las Ofrendas, el mortero de Pensylvania y otras. **(Gráfico 175)**

II.2.2.3.7 Conjunto Grafemático Strombus

Corresponde a OT-A-9. Se le puede observar en la escultura de un personaje en vista frontal sosteniéndolo en la mano derecha y portado por diversos personajes en actitud de tocarlo como instrumento musical. **(Gráfico 176)**

II.2.2.3.8 Conjunto Grafemático Cabeza que produce

Corresponde a OT-A-5, 10 y OT-B-1,5 y 8. No se tienen otros casos en el resto de litoesculturas de Chavín. **(Gráfico 177)**

II.2.2.3.9 Conjunto Grafemático Antropomorfo

Corresponden a OT-AB-2,4 y 6. Existen muchas figuras de antropomorfos pero ninguna es exactamente igual a estas. **(Gráfico 178)**

II.2.2.3.10 Conjunto Grafemático Cabeza sola

Corresponde a OT-AB-7. Existen numerosos casos de cabezas solas como estas como las cabezas clavas u otras que aparecen dentro de la Estela de Yauya. **(Gráfico 179)**

II.2.2.3.11 Conjunto Grafemático Conjunto de Cabezas o ser del cactus

Corresponde a OT-B-9 y no hay ninguna otra figura siquiera parecida a esta representación. **(Gráfico 180)**

II.2.2.3.12 Conjunto Grafemático Boca en cinta

Corresponde a OT-AB-3. Aparece también en los personajes de las columnas de la Portada de las Falcónidas, dintel de los jaguares y galería de las vigas ornamentadas. **(Gráfico 181)**

II.2.2.3.13 Conjunto Grafemático Ave de perfil

Corresponde a OT-B-15. Aparecen en la Portada de las falcónidas y en numerosas litoesculturas presentadas por Tello (1960). **(Gráfico 182)**

II.2.2.3.14 Conjunto Grafemático Ave de alas extendidas

Corresponde a OT-B-14. Aparecen en numerosas litoesculturas presentadas por Rowe y Tello. **(Gráfico 183)**

II.2.2.3.15 Conjunto Grafemático Pez

Corresponde a OT-B-13. Aparece también en la Estela de Yauya, Portada de las falcónidas y cerámica Ofrendas de la Galería de las Ofrendas. **(Gráfico 184)**

II.2.2.3.16 Conjunto Grafemático Cabeza con planta encima

Corresponde a OT-A-8. No aparece en otra litoescultura. **(Gráfico 185)**

II.2.2.3.17 Conjunto Grafemático Cabeza que consume o Cabeza de Dragón

Corresponde a OT-A-1. No hay otra similar. **(Gráfico 186)**

II.2.2.4 Grafemas, Figuras y sintagmas

Es necesario realizar una distinción entre grafemas, figuras y sintagmas; si bien hemos descrito todas las figuras como grafemas en el nivel organizativo a partir de aquí se realizará una clasificación de todos los elementos de acuerdo al tipo de signo gráfico que fuera. Para esto pasaremos una breve revisión de lo que entenderemos por figura, grafema y sintagma.

Grafema de acuerdo a lo expresado en I.2.3.1 es un signo gráfico que forma parte de un sistema convencionalizado usado para comunicar ideas; hemos denominado figura a una forma básica inferida por el investigador como la presente en la mente del

productor, ahora la asumiremos como un signo icónico que intenta imitar con naturalismo algo de la realidad; y, sintagma es una cadena de elementos consecutivos.

Entonces, a partir de las unidades grafemáticas vamos a señalar cuales son grafemas propiamente dichos y cuales son figuras o signos icónicos, definido esto, veremos cuales grafemas son susceptibles de ser estudiados como sintagmas.

II.2.2.4.1 Grafemas propiamente dichos

Los grafemas son los siguientes: cabeza en todas sus variantes, grafema S, grafema U, volutas, cruz cuadrada, grafema L, serpiente y boca en cinta.

II.2.2.4.2 Figuras

Figuras serían todos los signos icónicos que podamos identificar, en ese supuesto tenemos las siguientes: cuerpo de ave, cuerpo de pez, plantas en todas sus variedades, tocados, extremidades, brazos, mano, cola de ave, cola de felino y cola de pez. Que los mencionados anteriormente sean figuras no quita que puedan poseer a su interior grafemas.

II.2.2.4.3 Sintagmas

Los sintagmas definidos son los siguientes: Cabeza que produce (CQP) que va siempre asociada a su producto, cabeza que consume (CQC) asociada a lo que va a consumir, cabeza en extremidad (CEE) siempre asociada a una extremidad y cabeza en la cadera - sea humana o de felino – asociada a la parte media de un cuerpo.

Debemos aclarar algo al respecto de esta lista de sintagmas, estos constituyen sólo el caso más notorio para el estudio de la sintaxis de los grafemas Chavín, porque en

realidad toda unión de dos o más grafemas es en si ya un sintagma, incluso en lo que respecta a los componentes, aquí estamos tomando como base a las unidades grafemáticas para a partir de ellas trabajar la sintaxis.

II.2.2.5 Propuestas gramaticales

Queremos primero dejar en claro la manera como presentaremos nuestras propuestas gramaticales, antes que nada, empezaremos señalando que nos abocaremos a todo lo concerniente a la sintaxis en la medida que nos brinde la base para crear una gramática.

El estudio de la sintaxis de los grafemas se dividirá en tres partes. Propuestas gramaticales acerca de los componentes, de las unidades grafemáticas y de los conjuntos y demás niveles mayores de agrupación de las unidades. Estos tres niveles de análisis se pueden comparar analógicamente con el entendimiento de los procesos de formación y significación en palabras, oraciones y párrafos.

II.2.2.5.1 Propuestas gramaticales acerca de los Componentes

Primero debemos considerar que los componentes que van a sufrir la mayor cantidad de variaciones internas y aparecen en mayor cantidad son el ojo y la boca, será en torno a ellos que gire este análisis. La estructura interna de estos componentes es uno o dos rasgos básicos que pueden tener variantes en los cuales se van a agregar otros rasgos variables o estos modificarán la forma de los básicos. Teniendo en cuenta esto se presentará las modificaciones que sufren los componentes y las combinaciones que se dan entre sus rasgos, tras lo cual se podrá plantear reglas de gramática a nivel interno de los componentes. Estas reglas abducidas probablemente entren en contradicción

posteriormente cuando se desarrollen las que pertenecen a los otros niveles de organización, pero siempre sirven de base y de punto de partida. Además la aparente "sencillez" del sistema al interior de los componentes sirve para darse una idea de lo que ocurrirá posteriormente.

II.2.2.5.1.1 Propuestas gramaticales acerca del Componente Ojo

El paradigma del componente ojo está formado por dos rasgos básicos: la órbita y la pupila, estos a su vez poseen variantes, en el caso de la órbita existe la rectangular, la rectangular invertida, la circular, la cubierta y la almendrada; mientras que en el caso de la pupila esta puede ir hacia arriba, hacia abajo, al centro o estar ausente. A su vez tenemos dos tipos de rasgos variables: los que afectan a la órbita como el hundido y la púa orbital y, los que se agregan a la órbita como los apéndices lineales o en cinta y los párpados. Estos se combinan de diversas maneras, este orden a simple vista puede no resultar notorio y parecer que simplemente se podría reducir todo a "ojos llameantes" (Burger, 1984), "ojos excéntricos" (Campana, 1995) o miradas desorbitadas producto de los alucinógenos.

Analicemos primero lo que ocurre con los rasgos básicos, tenemos cinco tipos de órbitas y cuatro de pupilas, resultado de cruzar esto, lo que obtenemos es que la órbita rectangular se combina con pupilas arriba (18), abajo (18) y aparece en un caso sin pupila. La órbita rectangular invertida se combina con la pupila arriba en un caso y abajo en seis. La órbita circular tiene la pupila al centro en cinco casos y abajo sólo en uno. La órbita almendrada aparece en cuatro casos con la pupila hacia abajo. Finalmente, la órbita cubierta aparece en 13 casos con la pupila hacia arriba y en tres hacia abajo. Se puede observar que hay ciertas órbitas que se asocian con mayor recurrencia a una

posición de pupilas, a manera general: la órbita rectangular se asocia a pupilas hacia arriba y abajo (resalta que no tenga pupilas al medio), la órbita rectangular invertida se asocia más a las pupilas hacia abajo, la órbita circular aparece más con la pupila al medio, la almendrada aparece sólo con pupilas hacia abajo y, la órbita cubierta tiene preferencia por la pupila hacia arriba. Resultado final de esto podemos mencionar los siguientes ojos a nivel de rasgos básicos: órbita rectangular con pupila abajo, arriba o ausente; órbita rectangular invertida con pupila abajo o arriba; órbita circular con pupila al centro o abajo; órbita almendrada con pupila abajo; órbita cubierta con pupila arriba y abajo. Son diez tipos de ojos de acuerdo a las combinaciones entre órbita y pupila sin mencionar los que son simplemente las mitades de algunas ya mencionadas. **(Gráficos 187 y 188)**

Los rasgos variables deben ser analizados primero separados de los básicos, es decir, primero veremos cómo se combinan entre ellos para luego ver como se relacionan con los rasgos básicos combinados entre si.

De los 53 componentes ojos sólo poseen rasgos variables 23. Es en base a estos 2 que se realizará este análisis. Tenemos seis tipos de rasgos variables, dos de ellos afectan a la órbita (hundido y púa) y los otros cuatro se agregan a esta (apéndice lineal, en punta y en cinta, y, el párpado). Cada uno de estos aparece sólo en 15 casos; se combinan dos rasgos en cuatro casos (hundido más apéndice lineal, párpado más apéndice lineal, púa más apéndice lineal y púa más párpados); y, un solo caso se tiene donde se combinan tres rasgos variables (hundido más púa y párpados). **(Gráfico 189)**

Pero, no todos los ojos tienen rasgos variables, es importante ver cuáles son los que no los poseen de los diez tipos definidos, estos son: la órbita rectangular sin pupila, la rectangular invertida con la pupila hacia arriba, las órbitas almendradas con pupila

hacia abajo y las cubiertas tanto con pupila abajo y arriba. Esto es importante, por lo menos se tiene que hay dos casos de órbitas que no combinan con rasgos variables, las almendradas y las cubiertas. **(Gráfico 190)**

Las combinaciones de rasgos básicos que si combinan con rasgos variables son: Orbita rectangular con la pupila hacia abajo, órbita rectangular con la pupila hacia arriba, órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo, órbita circular con pupila al medio y órbita circular con la pupila hacia abajo.

El ojo de órbita rectangular con la pupila abajo combina con el hundido orbital (2 casos), la púa orbital (un caso), el apéndice lineal (un caso), hundido orbital y apéndice lineal, (cuatro casos), párpado y apéndice lineal (un caso), púa orbital y apéndice lineal (un caso), púa orbital y doble párpado (un caso) y púa, hundido orbital y doble párpado (un caso). Sin embargo, de los mencionados hay algunos que también van sin rasgos variables estos son: las órbitas rectangulares con la pupila hacia arriba o hacia abajo, la órbita rectangular invertida con la pupila hacia abajo y la órbita circular con la pupila al medio.

Podemos plantear las siguientes ideas generales para el componente ojo:

- En Obelisco Tello prevalecen los ojos de órbita rectangular (13 combinaciones con este tipo de órbita) Estas también son las que se combinan con mayor número de rasgos variables
- Priman las pupilas hacia abajo (son 16 en total)
- Confirmando lo anterior tenemos que la combinación de órbita rectangular más pupila hacia abajo es la que mayores variantes tiene (nueve combinaciones)

- El hundido y la púa orbital son rasgos variables exclusivos de los ojos de órbita rectangular
- El apéndice lineal es exclusivo de las órbitas rectangular y rectangular invertida
- El párpado aparece sólo con las órbitas rectangular, rectangular invertida y circular
- El apéndice en cinta es exclusivo de la órbita rectangular invertida
- El apéndice en púa es exclusivo de la órbita circular

A manera de propuestas de reglas gramaticales para el ojo podemos señalar las siguientes recalcando que se tratan de reglas provisionales y que muchas cosas que no se alcanza a explicar por ahora se podrá hacer cuando crucemos esta información con el contexto en el que se encuentra y al comparar con los que aparecen en otras litoesculturas:

- La órbita rectangular y la rectangular invertida llevan pupila arriba o abajo. En algunos casos la órbita rectangular puede prescindir de la pupila y aparecer a la mitad.
- La órbita rectangular invertida puede llevar la pupila hacia arriba o hacia abajo.
- La órbita circular puede llevar la pupila hacia abajo o al centro.
- La órbita cubierta puede llevar la pupila hacia arriba o hacia abajo.
- La órbita almendrada lleva la pupila hacia abajo.
- Sólo los ojos de órbita rectangular se asocian a rasgos variables que afectan a la órbita.

- El hundido orbital puede ir con ojos de órbita rectangular con pupila abajo o arriba.
- La púa orbital sólo funciona con los ojos de órbita rectangular con pupila hacia abajo
- En el caso de la órbita rectangular con pupila hacia abajo la púa orbital puede funcionar junto al hundido.
- La órbita rectangular con la pupila arriba o abajo funciona sólo con el apéndice lineal.
- Los párpados en número de uno o dos funcionan con los ojos de órbita rectangular y pupila hacia abajo.
- Los ojos de órbita rectangular invertida funcionan con apéndice lineal, apéndice en cinta o párpado siempre uno por vez.
- El ojo de órbita circular y pupila al centro funciona con el apéndice en punta o el párpado.
- El ojo de órbita circular y pupila hacia abajo funciona con el párpado.

Básicamente luego de tener las combinatorias de rasgos variables se pasa al nivel de los rasgos variables que afectan la forma de la órbita en el caso que corresponda, para luego agregar los rasgos variables que complementan lo anterior. Algunos rasgos variables son privativos de ciertas órbitas aunque sean la misma idea, es el caso de los apéndices, el lineal opera con las órbitas rectangulares normales y las invertidas, pero en la invertida se tiene un apéndice en cinta al igual que en las órbitas circulares se tiene el apéndice en punta; pueden ser la misma idea adaptada a la órbita sobre la que deben representarse. El párpado se acomoda a la órbita modificada por los rasgos variables que la afectan pero no aparecen cuando hay apéndices salvo que se

unan a estos y esta sea la razón de los pequeños apéndices que se aprecia en los párpados; algo que nos podría servir para sustentar esto es notar la similitud entre los ojos de órbita circular 23 y 21, el primero tiene sólo el apéndice en púa y el segundo al apéndice que podría ser el resultado de fusionar apéndice en púa y párpado. **(Gráfico 191)**

Veamos ahora cuál es el contexto donde aparecen los componentes ojos para construir reglas más definidas acerca de ellos. De una manera bastante general podemos decir que tenemos ojos en unidades grafemáticas cabezas que podemos denominar como ojos en su lugar y a la vez tenemos ojos "fuera de su lugar" (si entendemos la cabeza como el lugar del ojo). Detallando entonces:

Contexto sintáctico de las cabezas donde aparecen los ojos: ojos en cabezas de seres (ave, pez, felino, serpiente, dragón, antropomorfo y ser del cactus), ojos en cabezas fuera de su posición anatómica (cabeza en extremidades, en cadera de felino, en cadera de antropomorfo y en cola de felino), ojos en cabezas que producen, ojos en cabeza con planta encima y ojos en cabezas en posiciones diversas (cabeza sola, que cuelga, sobre y detrás de otra cabeza).

Los ojos fuera de su posición anatómica normal están en: un spondylus, un Strombus, una planta, un brazalete, un grafema S y un tocado.

Entonces veamos como se puede inferir más reglas a partir de los contextos donde aparecen los ojos.

Respecto al rasgo variable órbita tenemos que las cabezas de ave, pez y felino sólo poseen ojos de órbita circular; las cabezas del ser del cactus y los dragones (que también son cabezas que consumen y producen) tienen ojos de órbita rectangular; los antropomorfos tienen cabezas con ojos de órbita rectangular y cubierta; las cabezas de

serpiente tienen ojos de órbita rectangular invertida, circular y cubierta. Las cabezas fuera de su posición anatómica las cabezas que producen (incluyendo al spondylus que produce) tienen siempre ojos de órbita rectangular al igual que las cabezas en la extremidad, en la cadera humana o de felino; la cabeza con planta encima, la de detrás de otra cabeza y la que cuelga tienen ojo de órbita rectangular; la cabeza sola y la cabeza sobre otra cabeza tienen ojo de órbita rectangular invertida.

Aquí podemos notar cierta correspondencia entre las formas de las órbitas y el tipo de contexto donde aparecen. Los ojos de órbita circular aparecen sólo en felinos, peces y aves que podemos llamar seres animales, por tanto les correspondería este tipo de ojo con dicha órbita, podemos hablar de cierta regla que exija para estos seres ese tipo de ojo.

Podemos formar un grupo grande con los contextos donde aparecen varios ojos de orbita rectangular como únicas formas usadas, estos son: cabezas que producen (incluye Spondylus), cabeza en la extremidad, cabeza en la cadera humana o felina, cabeza con planta encima, cabeza que cuelga, dragón o cabeza que consume, brazalete, grafema S y cabeza detrás de otra cabeza. Algo en común que tienen la mayoría de estos contextos es ser cabezas fuera de su posición anatómica normal, en cierta manera podemos relacionar este tipo de órbita a esta característica.

La cabeza sola y la cabeza sobre la cabeza tienen órbita de tipo rectangular invertido. Pero, si analizamos en detalle, veremos que la cabeza sobre otra cabeza es también una cabeza sola, entonces es viable una especie de regla que nos diga que las cabezas solas lleven la órbita rectangular invertida.

La cabeza en la cola de felino lleva ojo de órbita cubierta, pero dado que es el único caso será necesario ver otras litoesculturas para tener una idea más clara, pero es

interesante notar que sea el ojo del mismo tipo de órbita que algunas serpientes del Obelisco tienen.

Lo que respecta al Strombus, la serpiente, la planta y el tocado será necesario recurrir a comparaciones con otras litoesculturas para poder obtener algo firme. Recuérdese que esto es a nivel solamente de la órbita. **(Gráfico 192)**

Ahora veamos lo que ocurre con la as pupilas. Sólo el grafema S lleva una órbita sin pupila. La pupila al medio sólo la tienen las cabezas de serpiente, ave y pez. El grafema S lleva la pupila abajo, arriba o carece de ella. La cabeza que produce puede llevar la pupila hacia arriba o hacia abajo, lo mismo ocurre con la cabeza que cuelga y la cabeza en las extremidades. Los que llevan sólo la pupila abajo son: el felino, el ser del cactus, el dragón, el spondylus (recuérdese que es una CQP), el tocado, la cabeza sola, la cabeza sobre la cabeza y la cabeza detrás de la cabeza. Llevan solamente la pupila hacia arriba: las cabezas de antropomorfos, el Strombus, la planta, el brazalete, la cadera humana y felina, la cabeza en la cola del felino y la cabeza con planta encima. Aquí las cosas no están tan claras como en el caso del rasgo básico órbita, pero se puede mantener en cierta manera la categoría de los animales reducida a ave y pez que tienen en común la pupila al medio; se puede organizar un grupo de cabezas que se ubican en partes anatómicas que no son las normales (en la cadera, extremidades y cola) que poseen la pupila hacia arriba, mientras que otro grupo de cabezas entre las que están la mayoría de CQP y otras poseen la pupila hacia abajo. **(Gráfico 193)**

Ya resulta notorio que es necesario ampliar el estudio a otras litoesculturas para poder entender muchas cosas respecto del Obelisco Tello. Los análisis que continúan se basan en la población estudiada con motivos comparativos pero los resultados finales se darán sólo para lo que es nuestro motivo de estudio: el Obelisco Tello.

Nuevamente, usando solamente el rasgo básico órbita tenemos que la cabeza de ave y la de pez sólo usan ojos de órbita circular (20 y 21 casos respectivamente); para la cabeza de serpiente nuevamente tenemos que usa tres tipos de órbitas pero, esta vez podemos ver que la recurrencia de la órbita cubierta es abismal, de esta hay 433 casos, sólo 12 de órbita circular y uno de órbita rectangular invertida; en la cabeza de felino hay preferencia por las órbitas circulares (14) contra la cubierta (un caso); el dragón, esté en la modalidad de consumir o producir usa la órbita rectangular (dos casos); el caso de las figuras antropomorfas es peculiar, la mayoría la tiene la órbita almendrada (10), seguida por las órbitas rectangular y circular (nueve casos cada una) y finalmente, la cubierta con sólo dos casos, el detalle es que la figura humana es la única que usa la órbita almendrada más allá del tocado en la cabeza de dos figuras antropomorfas. El ser del cactus usa órbita rectangular como ya se vio y sólo hay una de estos conjuntos. Las cabezas que producen, incluyendo el spondylus y las cabezas de dragón sólo usan órbitas rectangulares. La cabeza en la cadera del antropomorfo usa ojos de órbita rectangular y rectangular invertida de igual número (cuatro en cada caso); la cadera del felino sólo usa órbitas rectangulares (tres casos); la cabeza en la cola del felino sólo usa ojos de órbita cubierta (13 casos) mientras que en las cabezas en la extremidad se usa de preferencia los ojos de órbita rectangular (12) pero también los rectangular invertida y circulares (ocho casos cada uno). **(Gráfico 194)**

Ahora veamos la relación que hay con las pupilas. La cabeza de ave tiene diez pupilas arriba, una abajo y nueve al centro, la tendencia es bien arriba o bien al centro. En la cabeza de pez todos sus ojos tienen pupila al medio (21). En la cabeza de serpiente son 441 casos de pupila hacia arriba contra sólo tres abajo y dos al centro. En la cabeza de felino en siete casos la pupila va hacia arriba, en uno hacia abajo y en cuatro al

centro. En los dos dragones del Obelisco las pupilas van hacia abajo. En 20 casos de figuras antropomorfas la pupila está hacia arriba y diez al centro no existiendo pupilas hacia abajo. En el ser del cactus la pupila está hacia abajo. En las cabezas que producen (incluyendo la de dragón y el spondylus) se tiene ocho casos de pupila hacia abajo y sólo dos hacia arriba. A excepción de la cabeza en la extremidad que en tres casos va con pupila hacia abajo, el resto de cabezas que se ubican fuera de su contexto poseen sólo la pupila hacia arriba: cadera de antropomorfo (ocho), cadera de felino (tres), cola de felino (13) y en el caso de las cabezas en la extremidad (25 hacia arriba y sólo tres hacia abajo). **(Gráfico 195)**

Uniendo los rasgos básicos en algunas de las combinaciones que conocemos y otras nuevas obtenemos las siguientes regularidades: la tendencia en el caso de las cabezas que producen es al uso de las órbitas rectangulares y las pupilas hacia abajo. La cabeza en la cola de felino usa órbitas cubiertas con la pupila hacia arriba. La cadera antropomorfa y las extremidades usan órbitas rectangulares o rectangulares invertidas con pupilas hacia arriba (a excepción de tres casos en Obelisco Tello). La cabeza de pez sólo usa órbitas circulares con la pupila al medio. La cabeza de ave y de felino prefiere la órbita circular pero tanto con pupila al medio como arriba. La cabeza del antropomorfo prefiere la órbita almendrada con la pupila al medio pero también usa órbitas rectangulares, circulare y cubiertas, pero cuando usa estas la pupila va siempre hacia arriba.

Ahora veamos independientemente de los rasgos básicos donde aparecen las regularidades existentes a nivel de los rasgos variables **(Gráfico 196)**. El hundido orbital es exclusivo de las cabezas que producen (incluyendo dentro de estas a la de dragón que produce). La púa orbital aparece sólo en las cabezas de dragón (consuma o produzca) y

la cabeza del ser del cactus. El apéndice lineal es exclusivo de las cabezas que producen y la cabeza del ser del cactus. El apéndice en punta sólo aparece en el pez del Obelisco Tello. El apéndice en cinta aparece sólo en una cabeza sola del Obelisco. Lo que sigue a continuación tiene que ver sólo con el párpado, sólo aparece párpado doble en el caso de los dragones del Obelisco, un solo párpado aparece en las cabezas de ave, serpiente, felino, antropomorfo, ser del cactus y en la cadera del antropomorfo. Pero el asunto se complejiza por la variedad de terminaciones de los párpados a manera de apéndices unidos a este, es así que tenemos aparentes terminaciones en punta y volutas, simples y dobles, y en serpiente. El párpado termina en apéndices serpentiformes en las cabezas de antropomorfos, aves y felinos, aquí es interesante ver que estas serpientes en el ojo siempre tienen la pupila hacia arriba). Las terminaciones simples o dobles en punta sólo aparecen en aves o en felinos. Las terminaciones en volutas simples o dobles aparecen en serpientes o en aves.

Visto esto ahora se va plantear propuestas de reglas acerca de los rasgos que componen el ojo, volvemos a remarcar que son estrictamente provisionales hasta que se puedan confirmar tras analizar los otros componentes y las unidades grafemáticas donde se encuentran. El orden a seguir será el siguiente: primero se presentarán algunas inferencias y luego una propuesta de regla.

Acerca de las órbitas:

Siendo que las cabezas de ave, pez y felino tienen preferencia por la órbita circular y los tres seres tienen en común ser animales podemos señalar lo siguiente:

- La órbita circular se usa para animales como el felino, el ave y el pez.

Siendo que la órbita almendrada aparece en abrumadora mayoría en cabezas de seres antropomorfos diremos que:

- La órbita almendrada se usa para las figuras antropomorfas.

La órbita cubierta es la característica de las serpientes y aparece también en las cabezas en la cola de felino, entonces:

- La órbita cubierta se usa en grafemas cabeza ubicadas en un cuerpo alargado sean serpientes o cosas que recuerden su figura.

Las cabezas solas, que consumen, producen y reemplazan usan órbitas rectangulares y rectangulares invertidas. La característica común a todas estas cabezas es la de no estar ubicadas en una posición anatómica normal, si las contraponemos a las de órbita circular que se ubican en animales podemos definir las que van fuera de lugar como abstractas, en contraposición a las "concretas" que se refieren a animales. Entonces:

- La órbita rectangular y la rectangular invertida se usan para grafemas cabezas abstractos.

Resumiendo, el rasgo básico órbita se refiere a la identidad del grafema en el cual se encuentra, nos indica si se trata de un animal, un humano, un grafema abstracto o grafemas serpentiformes de acuerdo a la forma que adopta. Pero, recordemos que lo que se menciona como "Animal", "humano", "serpentiforme" o "abstracto" es algo a nivel de significante y no de significado, simplemente asignamos nombres a los significantes pero aún no podemos decir nada concreto referente al significado, no por ahora.

Acerca de las pupilas:

Las cabezas que tienen tendencia mayoritaria a poseer ojos con la pupila hacia arriba son las cabezas que están fuera de su lugar anatómico normal y las de serpientes, entonces:

- Las cabezas que se encuentran fuera de su lugar anatómico normal poseen la pupila hacia arriba, esto se cumple también para las serpientes pues estas aparecen en lugares donde no tiene porque haber una de ellas. La pupila arriba indica una cabeza que está fuera de su lugar anatómico, es una cabeza que reemplaza a otro grafema.

La pupila al centro aparece en seres animales y seres humanos no existiendo en las otras cabezas fuera de su posición anatómica normal. Planteamos:

- La pupila al centro de la órbita se usa para felinos, aves, peces y seres humanos, seres concretos donde las cabezas se encuentran en su lugar anatómico normal.

La pupila hacia abajo se encuentra en ojos ubicados en cabezas que producen y consumen, en general cabezas abstractas que realizan acciones diversas. Diremos que:

- La pupila hacia abajo se usa en cabezas abstractas que realizan diversas acciones.

Resumiendo, el rasgo básico pupila se refiere al referente del grafema, si este es concreto (pupila al medio), abstracto, (pupila abajo) o si reemplaza a otro grafema (pupila arriba).

Acerca de los rasgos variables:

Los rasgos variables que modifican la forma del rasgo básico órbita (hundido y púa) aparecen sólo en las cabezas que realizan una acción, sea esta producir o consumir. Entonces diremos:

- Los rasgos variables que modifican la forma del rasgo básico órbita indican la realización de una acción. La púa indica consumo y el hundido indica producción. Al actuar directamente sobre la órbita que indica la identidad,

quiere decir que este aparente significado se ve enriquecido con el indicador de una acción.

Sobre el apéndice lineal se puede ver que este se asocia directamente al hundido orbital que indica producción, por esta razón lo asumiremos también para ese significado.

- El apéndice lineal indica producción.

El párpado es más recurrente en aves, felinos, humanos y dragones. Siempre va adosado a la órbita, sigue el contorno de la órbita y puede aparecer uno o dos. Si el párpado realza la órbita, entonces está realzando la identidad del grafema, podemos pensar en el párpado como un indicador de jerarquía de acuerdo al número de veces que aparece. Entonces:

- Los párpados indican una cierta jerarquía del grafema en el cual van: su ausencia indica una jerarquía 1, un párpado es jerarquía 2 y dos párpados es jerarquía 3.

Sin embargo, hay algo que queda suelto y es lo referido a los terminales de los párpados, podemos hablar de ellos como una especie de definidores, los hay en punta, en voluta y en serpiente; pueden aparecer simples o dobles, sean simples o dobles aparecen en las aves y los felinos, con un terminal o definidor serpiente aparecen en aves y humanos. Esto aún no ha podido ser definido de manera adecuada.

Resumiendo: los rasgos variables nos dan información acerca de la acción que realiza el grafema, la jerarquía y algo más referido a la jerarquía expresado en los llamados definidores o terminales de los párpados que por el momento no podemos definir. Lo que respecta a los apéndices en cinta, en punta y algunos otros no puede ser definido claramente por ausencia de elementos comparativos, pueden tratarse de cosas bastante particulares y específicas.

II.2.2.5.1.2 Propuestas gramaticales acerca del Componente Boca

El componente boca está formado por los rasgos básicos forma y dirección de la comisura. La forma puede tener cuatro variantes: en cinta, pico, lineal 1 y lineal 2; mientras que la comisura puede ir hacia arriba, abajo o mantenerse en línea recta. El rasgo variable que afecta a la forma es la púa bucal que funciona de la misma manera que en el caso de la orbital. Los rasgos variables que se agregan son los colmillos que pueden aparecer en número de uno, dos, tres, cuatro o dos pares cruzados; y se tiene también el número de labios, pueden ser uno o dos.

Debemos precisar que sólo la boca en cinta y el pico van a tener una carga significativa apreciable, sobre todo la boca en cinta. Es alrededor de ella que va a girar el análisis en general.

Las boca lineal 1 y lineal 2 no poseen más que el rasgo básico forma, la comisura por defecto es la recta, la lineal 1 es la boca típica de las serpientes mientras que la segunda aparece en un tocado con forma de cabeza y también puede ser interpretado como la boca de cabezas antropomorfas formadas sólo por una línea, aparece sobre todo en varias cabezas clavas.

Centrando el análisis en las bocas en cinta veamos las combinaciones resultantes entre los rasgos básicos: bocas en cinta con la comisura hacia arriba sólo hay una, con la comisura hacia abajo son 10 y con la comisura al centro o recta son 37.

Sobre los rasgos variables que afectan la forma podemos decir: la boca con la comisura hacia arriba posee dos labios y tiene sólo un colmillo. Las bocas son comisura poseen dos bandas y tienen dos jerarquías pues una aparece con dos pares de colmillos cruzados y la otra no. Sólo hay dos bocas con cuatro colmillos que poseen dos labios y la comisura central. Las bocas con la comisura hacia abajo poseen un solo colmillo o

ninguno y no poseen más que un labio. Las bocas con tres colmillos poseen doble púa bucal pero sólo un labio. El resto de bocas con dos labios se asocian más a dos colmillos o un par de colmillos cruzados. No se percibe mayor orden en las bocas pero viéndolas en contexto talvez se pueden tener más respuestas. En general su funcionamiento es similar al del ojo, teniendo primero los rasgos que afectan la forma y luego los que se agregan.

Los picos aparecen en las figuras de aves, la boca lineal 1 aparece en el Strombus pero es la típica de las serpientes. La boca lineal dos aparece en un tocado pero es la que aparece también en cabezas antropomorfas. Las cabezas de los seres tienen siempre bocas con la comisura al centro con un colmillo o un par (con sólo la excepción de dos cabezas humanas que tienen la comisura hacia abajo). Las cabezas en la extremidad poseen la comisura hacia abajo con sólo una excepción. La cabeza en la cadera del felino es la única que tiene la comisura hacia arriba. Las cabezas que producen tienen siempre la comisura recta y poseen uno o dos colmillos y tienen mayoritariamente por lo menos una púa bucal.

Las bocas con dos labios tienen también por lo común mayor cantidad de colmillos, el mayor número de los colmillos a su vez se asocia con el tamaño de las bocas, todo esto se puede asociar con la importancia de las bocas, por tanto se puede crear una jerarquía basada en la cantidad de labios y el número de colmillos.

A manera provisional podemos plantear las siguientes propuestas de reglas al respecto de las bocas:

- La boca tipo pico aparece en las figuras de aves.
- La boca lineal 1 es la característica de las serpientes

- La boca lineal 2 aparece en un tocado pero es más propia de cabezas antropomorfas.
- Las bocas en las cabezas en la cadera pueden tener la comisura hacia arriba.
- Las bocas en las cabezas en las extremidades tienen por lo común la comisura hacia abajo.
- El número de labios indica la jerarquía de las bocas: un labio es jerarquía 1 y dos labios es jerarquía 2, a mayor número de labios, mayor importancia.
- El número de colmillos también indica jerarquía: ningún colmillo es jerarquía 1, dos es jerarquía 2, tres colmillos es jerarquía 3 mientras que dos pares de colmillos o cuatro colmillos es jerarquía 4, la mayor.

II.2.2.5.1.3 Propuestas gramaticales acerca de los Componentes Nariz, Oreja y Apéndice

Acerca de la nariz, de acuerdo a los dos tipos definidos, tenemos que la formada por línea horizontal y una fosa en la parte superior es mayoritariamente del grafema serpiente.

El resto de grafemas tienen el tipo de nariz formada por la línea doblada, las variaciones se dan al interior de esta de acuerdo al tipo de grafema en el que aparece. Las cabezas d dragón y la cabeza tras de estas tienen una parte del contorno de la nariz formado por una cinta además de la fosa en cinta también en vez de una circular u oval. Las otras narices que aparecen en el resto de grafemas son las sencillas.

En figuras antropomorfas de la Plaza Circular Hundida y otras litoesculturas sin contexto se puede apreciar una nariz humana naturalista, aparentemente este sería un caso de nariz típicamente humana; en ese mismo contexto se puede observar figuras de

felinos con narices en forma de espiral. Esto nos ayuda a plantear que la nariz de línea doblada es una nariz que se asocia a los grafemas en general sean cabezas que producen, en la extremidad, en la cadera u otras posiciones.

En ese sentido la nariz también nos está proporcionando información acerca de la identidad de los grafemas o figuras en las cuales se encuentra y en segundo lugar de acuerdo a la presencia de cintas en su contorno o como fosa nos puede decir algo acerca de la jerarquía del grafema. De acuerdo a esto podemos plantear las siguientes reglas para el componente nariz:

- La nariz de línea horizontal es la característica de los grafemas serpientes.
- La nariz que tiene la forma de una humana naturalista es la que corresponde a las figuras antropomorfas.
- La nariz en espiral es la que corresponde a las figuras felinas.
- La nariz de línea doblada corresponde al resto de grafemas cabezas referidos tanto a las CQP como a las que se ubican en posiciones que no son las normales anatómicamente.
- Para indicar una jerarquía mayor se le aumenta al contorno una cinta en la parte posterior y también se transforma el semicírculo de la fosa en una cinta.

En el caso de la oreja, recordemos que tenemos dos tipos de ellas: las de apéndice y las de cinta doblada, la típica de la mayoría de figuras parece ser la de apéndice, aparecen en otras litoesculturas otros tipos, es el caso de la oreja de felino que se es parecida a la de apéndice pero se caracteriza por terminar en punta la mayoría de veces; finalmente tenemos la oreja de cinta doblada que es la oreja antropomorfa, aparece la mayoría de veces en figuras antropomorfas sea completa o sólo la mitad, en algunos casos lleva, al igual que la oreja en apéndice, pendientes y esto parece ser un

rasgo de jerarquía; al igual que en el caso de la nariz cuando se desea aumentar su jerarquía se le aumenta al contorno una cinta. A manera de conclusión se puede decir que la oreja indica identidad y jerarquía a un nivel menos específico que la nariz.

Entonces, planteamos las siguientes reglas:

- Las orejas de cinta doblada son las que corresponden a las cabezas humanas.
- Las orejas de apéndice que terminan en punta son las que corresponden a figuras de felinos,
- El resto de grafemas cabeza lleva la oreja de apéndice.
- Se puede indicar la jerarquía del grafema adicionando al componente oreja una cinta en el contorno o colocándole pendientes.

Sobre el apéndice teníamos la existencia de dos tipos: uno con elemento interno y otro sin él. Los grafemas cabeza que poseen el apéndice son: la cabeza de ave, las cabezas en la extremidad, las cabezas en la cadera de felino y humana, en las cabezas que producen, cabezas de dragón, antropomorfas y en cabezas solas. La tendencia es que aparezcan más los apéndices en las cabezas que ya hemos denominado abstractas o en todo caso que se haya fuera de su posición anatómica normal. Por ello le asignaremos al apéndice el papel de indicador de abstracción, con lo cual lo ligamos al tipo de referente, el detalle de la existencia o no de un elemento interno lo veremos luego en detalle.

Entonces:

- El apéndice indica el tipo de referente del grafema, en este caso el apéndice indica que el referente es abstracto.

II.2.2.5.1.4 Estructura Interna del Grafema cabeza de acuerdo a sus componentes

De acuerdo a lo que hemos visto hasta el momento los cinco componentes que se ubican en el grafema cabeza tienen como objetivo indicar la siguiente información acerca del grafema que forman:

- Ojo: Identidad, referente y jerarquía
- Boca: Identidad, referente y jerarquía
- Nariz: Identidad y jerarquía
- Oreja: Identidad y jerarquía
- Apéndice: Referente

Esta información puede verse corregida o aumentada en los análisis posteriores pero, nos ayudan a ordenarnos de acuerdo a lo establecido hasta el momento. Esto quiere decir que las cabezas forman núcleos de significado que se reitera o no de acuerdo a la presencia o ausencia de determinados componentes. Los que poseen la mayor carga significativa son ojo y boca, curiosamente son estos los que aparecen de manera independiente y no necesariamente se encuentran adscritos a una forma básica, además los otros componentes repiten la información que brindan ojo y boca siendo estos además los que aparecen en l mayor cantidad de combinaciones de componentes que forman una cabeza. Los componentes ojo y boca pueden aparecer en una figura (es decir, no necesariamente aparecen siempre en grafemas) esta particularidad hace particularmente rico este sistema grafemático pues esto indica que una figura puede decir mucho más acerca de si misma que un signo icónico pues poseerá por lo menos dos elementos internos (componentes) que van a dar información extra acerca de ella, mucha más que la que se puede tener al simplemente observar la figura del ser u objeto

que se desea comunicar. Estas peculiaridades del sistema las vamos a ver más adelante en las conclusiones. **(Gráfico 197)**

II.2.2.5.2 Propuestas gramaticales acerca de las Unidades Grafemática

Aquí vamos a referirnos principalmente al estudio de un grafema: cabeza, a partir de esto podremos entender a la mayoría de los grafemas definidos, siendo cabeza el más complejo de todos creemos que a partir de este análisis se puede entender a los más sencillos que se incluirán al final del análisis de la cabeza.

II.2.2.5.2.1 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza y su contexto Sintáctico

Podemos clasificar los grafemas Cabeza en dos grandes grupos: grafemas cabeza de seres, donde se incluye las cabezas de aves, peces, felinos, antropomorfos, dragones, serpientes, ser del cactus y otros. El segundo grupo correspondería al de los grafemas cabeza que aparecen fuera de su posición anatómica normal, dentro de estos se incluye: cabezas que producen, en la extremidad, en la cadera humana o felina, en la cola felina, que son las que estudiaremos aquí y otras cabezas son la que va sobre otra cabeza, detrás de otra cabeza, con planta encima, sola, que cuelga y otras como las que aparecen en diversos adornos en el cuerpo de los antropomorfos.

Empezaremos tratando de entender el porqué de la aparición de cabezas fuera de su posición anatómica normal, puede entenderse, aparentemente, de manera fácil la presencia de cabezas dentro del contexto de un cuerpo así esta cabeza tenga características peculiares, es fácil hablar de monstruos, seres míticos, seres alucinados, etc. sin embargo, la situación realmente se complica más al tratar de entender a estas

cabezas que no deberían aparecer en determinados lugares. Para tratar de entender esto se han planteado diversas propuestas, estas ya las hemos revisado en todo lo que respecta a antecedentes, pero las mencionaremos sólo para tenerlas presentes. Para Tello (1960) se trataba de una composición arquitectural cuya base era la cabeza del felino; para Campana (1995) se trata de la anastomosis que sería una especie de principio, pero no menciona que estos sería válido si el objetivo es crear monstruos pero no parece ser el caso de la Grafemática Chavín; para John Rowe (1973) se trata de "Kennings" que son una suerte de comparación por sustitución donde se complica un significado sencillo mediante la adición de otros elementos cuyos significados conocen quienes van a ver este arte; otros autores como Kauffmann prefieren no tocar el tema.

Entonces, ¿qué se debe hacer para entender a estas cabezas? Primero, veamos en qué posición aparecen: en las extremidades, en las caderas, en las colas, detrás o sobre otras cabezas y aparecen produciendo otros objetos o seres. De acuerdo a lo ya visto vemos que la cabeza tiene una gran carga informativa, creemos que su presencia fuera de su posición anatómica normal se debe a la necesidad de comunicar cierta información acerca de los lugares donde aparecen. Con este presupuesto vamos a describir las características internas de las cabezas respecto a sus componentes viendo la manera de complementar las reglas ya propuestas para los componentes.

II.2.2.5.2.1.1 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza que produce (CQP)

Habíamos clasificado las CQP en seis grupos: cabeza de dragón que produce, CQP con cintas traseras, CQP de dos colmillos, CQP sencilla 1, CQP sencilla 2 y Spondylus que produce **(Gráfico 198)**. Vamos a comparar las cabezas que se hayan

dentro de un mismo grupo buscando hallar las similitudes y diferencias que nos permitan inferir el motivo de estas de acuerdo a las diferencias existentes. Primero compararemos cabezas de un mismo grupo y el resultado de esa comparación será a su vez comparado con el resultado de otra comparación, de esa manera llegaremos hasta la CQP "Standard" y en el camino habremos podido aislar elementos significantes o nos ayudarán a respaldar los obtenidos analizando sólo los componentes.

Veamos el caso de la CQP dragón **(Gráfico 199)**, es una sólo pero, la compraremos con la otra cabeza de dagón, la que consume (CQC), vemos que la púnica diferencia es la existencia del hundido orbital en la cabeza que produce que se encuentra ausente en la otra, podemos adscribir entonces ese hundido orbital a la acción de producción, no estamos mas que corroborando lo ya señalado anteriormente.

En el caso de la CQP de dos colmillos **(Gráfico 200)** vamos a hallar una sola diferencia que se encuentra en el labio de la boca, la boca que se encuentra en el Subcomplejo B posee una púa bucal mientras que la boca que se encuentra en A no lo posee; esto se puede adscribir a un hecho que puede resultar casual: debe observarse de manera cuidadosa la aleta que sale de las cabezas, la que sale de A aparece debajo del maxilar inferior, este a su vez se halla presente, se le puede observar; pero, lo que ocurre en la cabeza que se encuentra en B es que el maxilar inferior no está visible y esto se debe a que la aleta se encuentra inmediatamente debajo del maxilar superior tapando al inferior, esto lo interpretamos de la siguiente manera, en B la aleta está saliendo mientras que en A ya salió, esto se encuentra directamente relacionado a la púa bucal, a esta le asignaremos una función de actualizar la información, es decir, cuando se halla presente indica que la acción se está realizando mientras que su ausencia indica que la acción ya se realizó. Dejando esto a un lado, comparemos el resultado de estas dos CQP

de dos colmillos con la otra, las diferencias saltan a la vista en la tercera: la pupila del ojo se encuentra hacia arriba, carece de hundido orbital y de apéndice lineal, su apéndice tiene elemento interno, carece de oreja pero si tiene la púa bucal. Estas diferencias las podemos adjudicar a que esta tercera CQP de dos colmillos es sólo una unidad Grafemática dentro de un conjunto mientras que las otras dos son el elemento principal de un conjunto. Al parecer si una CQP se encuentra dentro de una categoría de jerarquía menor, pierde algunos de sus elementos característicos quedándose tan sólo con los más básicos. Lo que llama la atención en este caso es la pupila hacia arriba, rompe totalmente el patrón ya establecido pero, creemos tener una respuesta para esto, esta es la única CQP cuyo producto es otra CQP, esta parece ser la razón de este rasgo peculiar.

Ahora comparemos las CQP con cintas detrás **(Gráfico 201)**. Vemos que todos los componentes son iguales, salvo lo que respecta a los tocados que son distintos, en la cabeza que aparece en A es de tipo lazo mientras que en la de B es una especie de cintas verticales. La otra diferencia está a nivel de los productos de las plantas, aquí solo se puede relacionar los tocados con las plantas específicas que cada cabeza produce; si nos atenemos a lo señalado líneas arriba, podemos decir que la acción se está realizando pues está presente la púa bucal, pero, debemos hacer notar una contradicción en esto, pues en la cabeza de B a pesar que está la púa la planta no aparece directamente saliendo de la boca. Sin embargo, podemos decir que los tocados se relacionan al producto, al menos en el caso de las CQP.

En el caso de las CQP sencillas 1 **(Gráfico 202)** hallamos escasas diferencias entre ellas, antes, sin embargo, debemos señalar que ambas son unidades grafemáticas al interior de conjuntos, debemos ver si se cumple lo ya señalado anteriormente. Ninguna posee oreja, tampoco el hundido orbital ni el apéndice lineal, pero, a pesar de tener

productos muy distintos (yucas en A y ajíes en B) son iguales pues las diferencias son mínimas como una línea al interior del colmillo de la cabeza de A y que esta también posea el actualizador púa bucal. En genérela creemos que se corrobora la propuesta de la pérdida de rasgos al encontrarse la cabeza en una jerarquía menor respecto de otros grafemas.

Sobre la cabeza sencilla 2 tenemos ya información que nos permita entender las peculiaridades que posee: al ser una unidad Grafemática al interior de un conjunto mayor ha perdido la oreja, al apéndice lineal y el hundido orbital en el componente ojo, carece de apéndice o en todo caso se encuentra erosionado, la boca tiene un colmillo pero dos labios donde aparece la púa bucal indicando que la acción se está realizando, esto se confirma al observar el grafema L. La pupila arriba la podemos explicar de la misma manera como explicamos la cabeza que produce de dos colmillos que produce a esta, siendo ambas pertenecientes a algo bastante peculiar: una CQP que produce otra CQP creemos que es por ello que ambas tienen la pupila arriba al no encajar en el patrón normal de las CQP. **(Gráfico 203)**

Acerca del Spondylus que produce vemos que carece de apéndice, oreja, apéndice lineal y hundido orbital en el componente ojo a pesar de ser la parte principal de un conjunto grafemático, creemos que esto se debe a que a la figura de Spondylus se le ha querido dar una función que no es la usual: producir, por ello tiene una categoría menor, como si fuera una simple unidad Grafemática y no un conjunto. Vemos que la púa está presente lo que indica que la acción se está realizando y esto se corrobora al observar a las serpientes salir de la boca e incluso de la nariz.

Podemos hablar de la existencia de tres tipos de CQP **(Gráfico 204)**, estas diferencias obedecen a la jerarquía de estas cabezas, esta tiene que ver con su

importancia. Pasaremos a describir cada uno de estos tipos y las variaciones que hay a su interior.

La CQP Dragón ocupa el primer lugar en la jerarquía, posee cuatro colmillos con decoración en bandas, es la cabeza principal de cada Subcomplejo, produce un ave de alas extendidas y un pez. Posee sus cinco componentes en vez de un actualizador púa posee dos, podemos entender esto quizá como un indicador de permanencia mayor de la acción, que se reafirma más con la púa orbital en el ojo que podría tener la misma función.

El segundo tipo es el correspondiente a la CQP de dos colmillos. Es parte principal de un conjunto grafemático, posee dos colmillos con decoración en bandas verticales, posee sus cinco componentes y produce aletas. Posee una variante que se da cuando se le asigna un lugar como un elemento más del conjunto, al no ser el elemento principal del conjunto pierde la oreja, apéndice lineal y hundido orbital en el componente ojo pero mantiene los dos labios, la decoración en los colmillos así como la púa bucal, parece que los cambios de jerarquía afectan al ojo más no a la boca. En el caso particular analizado la pupila va hacia arriba al ser esta cabeza la única que produce otra cabeza de este mismo tipo.

El tercer tipo y final corresponde a las que denominamos cabezas con cintas traseras. Son el elemento principal dentro de un conjunto grafemático, poseen sus cinco componentes y producen plantas diferenciándose de acuerdo al tocado según el tipo de planta producida. Mantiene todas las características pero su boca no posee dos labios sino uno sólo. Posee una variante que se da cuando se le baja de jerarquía al interior del conjunto grafemático: en ese caso pierde oreja, apéndice lineal y hundido orbital. En esta variante es que encaja el spondylus que produce.

La cabeza que produce un grafema L y una pluma es un caso peculiar mezcla características de las cabezas de dos colmillos y las de uno pero tiene la pupila hacia arriba lo cual lo interpretamos se debe a que esta CQP es producida por otra similar y que ambas no son el elemento principal del conjunto.

Estos grafemas cabeza que produce se complejizan a medida que poseen una posición más alta en la jerarquía, podemos hablar de dos tipos de diferencias: las de ausencia/presencia de rasgos y componentes y, la de realce de componentes y rasgos. Los componentes ojo, boca, nariz y oreja son realzados usando bandas o cintas en vez de simples líneas, colocando pendientes a la oreja o agregando un labio más en el caso de las bocas. En el otro caso se quitan componentes como la oreja y se aumenta o disminuye el número de colmillos, los cuales a su vez se decoran de acuerdo a su importancia. **(Gráfico 205)**

La CQP básica estaría compuesta por los siguientes componentes con los rasgos que se indican: **(Gráfico 206)**

- Componente ojo de rasgo básico órbita rectangular con la pupila hacia abajo, con presencia de hundido orbital y apéndice lineal.
- Componente boca de un labio con comisura recta y un colmillo sin decorar que parte del maxilar superior, el labio tiene un actualizador que es la púa bucal.
- La nariz es la de línea doblada con la fosa circular.
- La oreja es de tipo apéndice.
- Presenta un apéndice que puede o no tener el elemento interno.

La descrita es una idealización de la CQP, entendiéndose así las características de una CQP a partir de la cual se puede lograr entender el proceso de formación de las

otras. A continuación se presenta una propuesta de reglas para la formación de estas cabezas:

- Las CQP se pueden clasificar principalmente por el número de colmillos que poseen.
- Existe relación entre el número de colmillos y la presencia de más de un labio así como una cinta en el contorno de la nariz y uno o más párpados en el caso del ojo. Estas cintas extras en general aparecen en las bocas de dos y cuatro colmillos. Sólo hay un caso especial en que aparezcan dos labios relacionados a una boca de sólo un colmillo.
- El hundido orbital en la órbita indica producción pero desaparece cuando el ojo está en una cabeza que no es el elemento principal de un conjunto grafemático.
- La púa bucal funciona como un actualizador de la acción, es un indicador de tiempo, señala que la acción se está realizando, en cierta manera indica un presente continuo.
- Cuando la CQP es sólo un elemento más dentro del conjunto pierde la oreja, el apéndice lineal y el hundido orbital.
- Los tocados particularizan la producción en algunos casos.
- La púa orbital podría tener un funcionamiento análogo a la de la bucal.
- Otros soportes o figuras como el Spondylus pueden producir si se les agrega por lo menos tres componentes: ojo, boca y nariz, pero, siempre de menor jerarquía así se encuentre esta figura adaptada en una posición principal.

- El caso especial de una CQP produciendo a otra CQP es algo no usual que se identifica colocando a ambas cabezas la pupila hacia arriba y no hacia abajo como es la regla.

Hacemos hincapié en que las cabezas que producen aparecen solamente en el, Obelisco Tello, razón por la cual no se le puede comparar con otras.

II.2.2.5.2.1.2 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza en la extremidad

Las principales Cabezas en la extremidad (CEE) del Obelisco Tello son las que se encuentran en cada una de las dos extremidades de cada dragón, en base a estas realzaremos el análisis y la comparación con las otras definidas. Las CEE del Obelisco poseen las siguientes características: presencia de cuatro componentes, el que falta es la oreja pero se adiciona otro que es el grafema L, particularmente alargado, el ojo es de órbita rectangular, en tres casos con la pupila hacia abajo y en uno hacia arriba carecen de rasgos variables. La boca es de un labio con la comisura hacia abajo y un colmillo. La nariz es la típica de línea doblada y hay presencia del apéndice con elemento interno. Al analizamos de manera aislada estas cuatro CEE podríamos pensar que la regla es que las comisuras estén hacia abajo y que los ojos tengan la pupila hacia abajo con sólo una excepción; pero, es aquí donde se realza la importancia de comparar con otros grafemas procedentes de otras litoesculturas. De esta manera es que vamos a comparar y a partir de esa comparación presentar la propuesta de reglas gramaticales.

El resto de CEE se encuentran en: los dos dragones de la Estela de Yauya/Chincho[15] donde siguiendo la simetría del conjunto se puede concluir que el conjunto muestra un total de ocho extremidades y por tanto ocho CEE. Se tienen dos CEE en cada uno de los antropomorfos que aparecen en las columnas de la portada de las falcónidas. También hay dos en las extremidades de dos aves de alas extendidas y en los dos felinos de la cornisa de los jaguares. Estando ya descritas las CEE del Obelisco Tello describiremos ahora las que se encuentran en estas litoesculturas mencionadas. **(Gráfico 207)**

CEE de los dragones de la Estela de Yauya/Chincho: resalta en general la tendencia a reducir tanto el contorno como los componentes a juegos de líneas rectas con ángulos rectos. El componente ojo es de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, la boca tiene un solo labio y la comisura hacia arriba con un solo colmillo y presencia de dientes planos, la nariz es de contorno de línea doblada. Poseen apéndice sin elemento interno. Se diferencian las CEE delanteras de las traseras en que poseen el grafema L debajo de la boca.

CEE en los antropomorfos de la portada de las falcónidas, en general estas cabezas aparecen de manera frontal, esto se logra simplemente desdoblándose. Se componen de ojos de órbita rectangular invertida con las pupilas hacia arriba, la nariz es la de contorno de línea doblada, la boca es de un solo labio y de comisura hacia arriba con un colmillo a cada lado además de un colmillo central se tiene también presencia de dientes redondeados. En sólo uno de los personajes se tiene presencia del grafema L

[15] Creemos que ambas estelas forman una unidad aunque falta la sección central, antes que inventar un nombre nuevo preferimos unir los nombres de ambas estelas y de esa manera llamar a la totalidad resultante de su unión.

encima de la cabeza, en el otro caso tiene dos plumas a cada lado de la cabeza y una voluta a cada lado también en la parte superior.

CEE en un ave de alas extendidas, se compone de solamente tres componentes. Ojo de órbita circular y pupila hacia arriba, boca de un solo labio con la comisura hacia arriba y un colmillo con los dientes planos, la nariz es del tipo en espiral como la definida para los felinos.

CEE en otra ave de alas extendidas, rompe el patrón que ya se estaba formando: pues a pesar que su ojo y su nariz es similar a la descrita anteriormente la boca es de comisura recta, con un colmillo pero con una especie de piso en el extremo distal, es un caso especial.

CEE en felino, es igual a la de la primera ave de alas extendidas, ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba pero con una especie de párpado que no llega a definirse por completo, la boca tiene la comisura hacia arriba con un colmillo y un solo labio, la nariz es en espiral. **(Gráfico 208)**

De lo anterior podemos concluir que la CEE tiene gran variabilidad de acuerdo al ser en el que se ubique, sea dragón, ave, felino o antropomorfo. La tendencia indica que prefiere las comisuras hacia arriba, un colmillo así como el ojo con la pupila hacia arriba; más allá de esto veamos que reglas se pueden inferir:

- La órbita rectangular es propia de las cabezas en la extremidad de los dragones. Debido a la pertenencia a distintas fases estilísticas se puede notar que las del dragón de la estela de Yauya/Chincho son más rectangulares.
- La órbita rectangular invertida es propia de las CEE que se ubican en antropomorfos.
- La órbita circular es propia de las CEE que se ubican en felinos y en aves.

- La posición dominante de la pupila es hacia arriba, pero hay tres casos en que va hacia abajo y se encuentran en los dragones del Obelisco Tello.
- El rasgo dominante en la boca es la comisura hacia arriba, pero en cuatro casos va hacia abajo, esto es en el Obelisco Tello y en dos casos la comisura va al centro, esto ocurre en un ave de alas extendidas.
- La nariz de contorno en línea doblada es la propia de las CEE en dragones y antropomorfos, sólo en dos casos aparece en las CEE en ave. La nariz en espiral es propia de aves y felinos.
- Los apéndices son exclusivos de las CEE en dragones. Debido a la pertenencia a fases estilísticas distintas se puede apreciar que los apéndices de la Estela de Yauya/Chincho son más geometrizados que los del Obelisco que tienden hacia la línea curva.
- El grafema L bajo la CEE es propia de los dragones mientras que hacia arriba es de al menos un antropomorfo.
- Es probable que esta CEE sea reemplazada en algunos casos sólo por el grafema L como parece ocurrir con el dragón del llamado dintel de los jaguares.

II.2.2.5.2.1.3 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza en la cadera

En Obelisco Tello tenemos dos casos de cabeza en la cadera (CEC), uno en un felino y el otro en un antropomorfo. En la que aparece en el antropomorfo la órbita del ojo es rectangular con la pupila hacia arriba, la boca es de un labio con comisura recta y tres colmillos, hay presencia del actualizador púa bucal, la nariz es de contorno de línea

doblada, hay presencia de apéndice con elemento interno y la oreja es de cinta doblada, sobre la cabeza aparecen volutas. Tiene esta cabeza algunas similitudes con la que aparece en el felino, como por ejemplo los ojos, el apéndice y la nariz pero, es en la boca donde van a notarse diferencias, en la de felino la boca está formada por dos labios y tiene la comisura hacia arriba hay un colmillo decorado con una banda y parece insinuarse un colmillo en el extremo distal de la boca, además no posee oreja.

Tenemos otros tres casos de CEC de felino, uno es en la lápida VI-SE-1 de la Plaza circular hundida, aquí no es posible definir por completo el componente ojo pero es notorio que se trataba de una órbita rectangular, la nariz es en espiral y la boca de un solo labio tiene la comisura hacia arriba y un colmillo. El otro caso es el de la cornisa de los jaguares, sólo se tienen dos componentes, ojo y boca; el ojo es de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, la boca es de un solo labio con la comisura hacia arriba y un colmillo con presencia de dientes planos. El tercer caso es en el llamado Mortero de Pensylvania, aquí la nariz es de contorno de línea doblada mientras que la boca comparte las características anteriores.

En el caso de los antropomorfos tenemos también tres casos más: los personajes de la portada de las falcónidas y la Estela Raymondi. En el caso de una de las columnas se tiene esta CEC de manera frontal con ojos de órbita rectangular invertida con párpados con doble terminal y la pupila hacia arriba, la nariz es de contorno de línea doblada, la boca con la comisura hacia arriba y de un solo labio con un colmillo (esto tomando la boca de perfil y no frontal) con un colmillo extra en el medio (esto de manera frontal) y dientes redondeados además de presencia de la púa bucal. En el otro caso de la portada de las falcónidas se aprecia una CEC más sencilla pero también de manera frontal, sólo hay presencia de ojo y boca, el ojo es de órbita rectangular invertida

con la pupila hacia arriba y párpado, la boca es de comisura hacia arriba y carece de colmillos, dientes y púa bucal. El caso correspondiente a la Estela Raymondi es parecido a lo que ocurre con las CEE de la Estela de Yauya/Chincho donde todo tiende a reducirse a rectángulos, líneas y ángulos rectos. El ojo es de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, la nariz es de contorno de línea doblada y la boca de un solo labio con un colmillo y aparente presencia de dientes planos. Esta cabeza también aparece de manera frontal. **(Gráfico 209)**

Una vez descritos todos los casos se puede plantear las siguientes propuestas de reglas:

- Los ojos de las CEC deben tener órbitas rectangulares invertidas en algunos casos de antropomorfos, para el resto de casos tanto en antropomorfos como en felinos es rectangular y todas llevan siempre la pupila hacia arriba. Además sólo en algunos humanos los ojos llevan el rasgo variable párpado. Debido a la pertenencia a fases estilísticas distintas en algunos casos la órbita rectangular pierde su borde inferior redondeado.
- A excepción del caso especial de la CEC humana del Obelisco Tello en el resto se cumple que tengan la comisura hacia arriba y un colmillo, en algunos casos dependiendo de la jerarquía las bocas llevan más de un labio. También este componente sufre cambios en fases estilísticas distintas reduciéndose a líneas y ángulos rectos.
- La nariz cuando aparece es por lo común la de contorno de línea doblada y en sólo un caso de la plaza circular hundida es en espiral.
- La oreja sólo aparece en el caso especial del antropomorfo del Obelisco Tello.

- Los apéndices sólo aparecen en la cadera humana y de felino del Obelisco Tello.

II.2.2.5.2.1.4 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza en la cola

En Obelisco Tello sólo tenemos un caso de la cabeza en la cola, en este el ojo es de órbita cubierta con la pupila hacia arriba, la boca de comisura recta y un solo labio además de una nariz de contorno de línea doblada. Las otras esculturas donde aparecen son: lápidas de la plaza circular hundida como VI-SE-1, IX-SE-1, IX-NW-10, IX-NW-14, IX-NW-6 e IX-NW-9. Además se tiene el felino del dintel de los jaguares donde también se tienen serpientes con cabeza en la cola.

Todas las cabezas en las colas de felino poseen componentes ojos de órbita cubierta con al pupila hacia arriba, sólo en el caso de la cabeza en la cola de las serpientes los ojos tienen la órbita circular pero siempre con la pupila hacia arriba. Respecto de la boca todas tienen la comisura recta a excepción de la que aparece en un felino erguido de la Plaza circular Hundida (VI-SE-1) que tiene la comisura hacia arriba, en la mayoría de casos también tienen un colmillo. En el caso de la cabeza en la boca de la cornisa de los jaguares esta se ve desde arriba pudiendo apreciarse la boca desde un ángulo distinto además de otro rasgo que aparece también en la de IX-NW-10 que es una o dos plumas que salen de la boca. Esto no las hace ser una CQP pues no poseen los otros rasgos característicos. En el caso de la boca de la cabeza en la cola de la serpiente está cambiada por una terminación en tres puntas como una flor de lís.

La cabeza en la cola está formada básicamente por un componente ojo de órbita cubierta en el caso de las colas de felinos y un ojo de órbita circular en el caso de las

serpientes; la boca es de comisura recta y por lo común lleva un colmillo, en algunas ocasiones puede salir de la boca una o dos plumas. **(Gráfico 210)**

II.2.2.5.2.1.5 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza de Pez

El grafema cabeza de pez es uno de los que tiene la estructura interna más sencilla a la vez que regular sin muchas variaciones. Se le encuentra en las figuras de peces presentes tanto en el Obelisco Tello, Estela de Yauya/Chincho, Galería de las Vigas Ornamentadas y en una columna de la portada de las falcónidas.

La cabeza de pez del Obelisco Tello posee ojo de órbita circular con la pupila al medio y con un apéndice en punta, la boca es de comisura recta formada por un labio, presencia de púa bucal y un colmillo. La nariz es de contorno de línea doblada y posee además una oreja en apéndice.

La cabeza de pez de la galería de las Vigas Ornamentadas posee el ojo de órbita circular con la pupila al medio sin ningún rasgo variable, la boca es de comisura recta y un labio con un par de colmillos cruzados y dientes triangulares, finalmente la nariz es de contorno de línea doblada.

La cabeza del pez que aparece en la columna de la Portada de las Falcónidas tiene ojo de órbita circular y pupila al medio, la nariz de contorno de línea doblada y la boca de comisura recta formad por un labio sin colmillos ni dientes.

Las cabezas de pez presentes en la estela de Yauya/Chincho presentan ojos de órbita circular con la pupila al medio, nariz en espiral y la boca es de comisura recta formada por un labio y presenta un par de colmillos cruzados y dientes triangulares.

Nuevamente se puede apreciar que la uniformidad en los componentes y rasgos es rota por la cabeza que procede de Obelisco Tello. La cabeza de pez básica parece ser la formada por un ojo de órbita circular y pupila al medio, boca de comisura recta formada por un labio con un par de colmillos cruzados y la nariz en espiral o de contorno de línea doblada. **(Gráfico 211)**

II.2.2.5.2.1.6 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza de Felino

El felino que se encuentra en el Obelisco Tello está incompleto pero, presenta las siguientes características: ojo de órbita circular con la pupila hacia abajo y un párpado con un terminal, la boca está formada por un labio presenta un colmillo y es de comisura recta, la oreja es de tipo apéndice y se insinúa, a pesar de lo destruido, una nariz de contorno de línea doblada, no se puede apreciar si existe el apéndice. Estas características no van a ser las que encontramos en el resto de representaciones de felinos. La mayor cantidad de estos los vamos a encontrar en las lápidas de la fila IX de la Plaza Circular Hundida, los otros proceden de esculturas sin contexto.

Las cabezas de felinos de la Plaza Circular Hundida tienen una serie de rasgos comunes como son el ojo de órbita circular pero la pupila varía su posición entre arriba y el centro, la boca en la mayoría de los casos que se puede apreciar con detalle posee un par de colmillos cruzados, dientes planos o triangulares y la comisura siempre es recta; cuando es visible la nariz siempre es en espiral, la oreja es de tipo apéndice con punta salvo en un caso que no tiene punta y tiene cintas al interior (IX-NW-5), ninguna presenta apéndice y varias poseen tres o cuatro volutas sobre ellas. La cabeza de felino de la lápida VI-SE-1 comparte todos estos rasgos a excepción del ojo que aparentemente

podría tratarse de uno de órbita cubierta pero por el grado de destrucción de la piedra no se puede decir nada seguro al respecto. En la escultura 37 que presenta Tello (1960) se puede apreciar una cabeza de felino incompleta donde al menos lo que respecta a ojo, boca y nariz encaja en lo planteado anteriormente. Los felinos de la Plaza Circular fila IX aumentan un componente que aparentemente es privativo de la cabeza de felino, se trata de los bigotes, aparecen en la parte posterior de la cabeza detrás de la boca y son siempre dos que nacen de pequeños hoyos. Los felinos de la Plaza circular se encuentran en contexto en su posición original en un contexto muy interesante, este será analizado posteriormente pues nos brinda la oportunidad de entender las pequeñas diferencias existentes entre los felinos de acuerdo a la posición que ocupan, en las excavaciones realizadas por el Doctor John Rick en el año 2001 se terminó de exponer los felinos faltantes del cuadrante SW pero no hemos podido tener acceso a estos y por ello nuestro análisis estará incompleto hasta que estas lápidas puedan estar al acceso del público y los investigadores nacionales.[16]

El felino de la cornisa de los jaguares cumple con lo establecido para la Plaza Circular, pero su ojo posee un terminal complejo en el párpado que consiste en una cabeza con ojo de órbita cubierta y pupila hacia arriba y boca de comisura recta de un solo labio con un colmillo. La nariz no es espiral sino de contorno de línea doblada pero rodeada de volutas, la boca es similar a las ya descritas con dientes planos, los bigotes

[16] Durante una conversación sostenida con el Dr. Rick en Lima se le hizo notar nuestro interés en acceder a fotografías o dibujos de estos para corroborar la información que estamos presentando pero, se nos dijo que ello era imposible pues era material para Tesis de algunos de sus estudiantes, a pesar de esto, llegaron a nuestras manos algunas fotografías de estos felinos tomadas por algunos de los participantes de estas excavaciones; pero, dado que no tenían información de su ubicación exacta al interior de la plaza no las usamos, además de no provenir de fuente oficial. Cuando visitamos Chavín pudimos observar que estas lápidas se encuentran pobremente protegidas por paja seca y algunos plásticos no siendo posible fotografiarlas además de estar prohibido el acceso a la Plaza Circular.

terminan en serpientes y la oreja es una cabeza de la que sale una pluma. Arriba lleva tres volutas.

Una escultura mostrada por Lumbreras (1977) muestra un felino que también cumple con lo establecido para los de la Plaza Circular, tiene el ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba y párpado con doble terminal, la boca es de un solo labio de comisura recta con dientes planos y un par de colmillos cruzados, la nariz es en espiral, la oreja es de tipo apéndice en punta y hay tres volutas sobre toda la cabeza.

El felino del mortero de Pensylvania es un caso peculiar cumple respecto a lo señalado a la boca y la oreja pero no se puede entender la nariz ni los ojos que aparentemente tienen la órbita circular vacía pues ambos componentes están rodeados de grafemas S.

Hay dos felinos más, uno es mostrado por Lumbreras en un dibujo (1977) que posee un ojo con órbita de tipo cubierta con apéndices en punta a cada lado y la pupila hacia arriba, la boca cumple con lo señalado al igual que la oreja pero la nariz es muy distinta pues termina en punta, en general el diseño de este felino difiere notablemente del resto; lo mismo ocurre con el presentado en la escultura 34 por Tello (1960) cuyo ojo sin pupila también posee apéndices en punta a ambos lados, la boca carece de labios pero muestra un par de colmillos cruzados, la nariz es sólo un pequeño apéndice apenas notorio en la parte delantera de la cabeza y la oreja es similar a las otras. Creemos que estos dos felinos no corresponden a los que poseen carga significativa como los anteriores.

La cabeza base de felino estaría formada por los siguientes caracteres: componente ojo de órbita circular con párpado, la pupila por lo común va arriba o al centro, la boca es formada por un labio, tiene la comisura recta, dientes planos o

triangulares y un par de colmillos cruzados, la nariz es en espiral, la oreja es de tipo apéndice que termina en punta y en vez de apéndice presenta un par de bigotes en la parte posterior de la boca. **(Gráfico 212)**

Mayores detalles de reglas acerca de los felinos los daremos cuando analicemos de manera parcial los felinos de la Plaza Circular Hundida y encontremos respuestas a las variantes internas que se puede observar a pesar de la regularidad de ciertos rasgos. Sin embargo podemos clasificarlos en dos grandes grupos: felinos de trazo simple naturalistas (el presentado por Lumbreras, 1977 y la escultura 34 de Tello 1960) y los grafemáticos propiamente dichos que serían el resto.

Debatir acerca de la especie animal a la cual pertenecen las representaciones nos parece fuera de sentido dado el alto grado de estilización y de carga de grafemas colocados a la figura para hacerla informar determinada cosa, no nos detendremos en ello, por el momento.

II.2.2.5.2.1.7 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza de Ave

En el Obelisco Tello tenemos dos tipos de aves: una se encuentra con las alas abiertas y la otra se le aprecia quieta de perfil, esta clasificación de acuerdo a la posición la podemos extender al resto de esculturas. Las cabezas de estas aves en el Obelisco son bastante similares, ambas poseen ojo de órbita circular con la pupila al medio y un párpado con terminal simple y el pico es también del mismo tipo, sólo se diferencian en que la de alas extendidas tiene tres plumas sobre la cabeza, sin embargo, no podemos aseverar que el ave de perfil no las haya tenido pues está bastante dañada. Aves parecidas a estas sólo tenemos la que presenta Tello (1960) como la escultura 10

donde se le puede apreciar con el ojo de órbita circular y la pupila al medio pero sin párpado, apenas se puede apreciar la línea de nacimiento del pico que está perdido, el parecido en general es básicamente la sencillez de la figura que va a contrastar notablemente con las que se describirá a continuación.

Un grupo notable de figuras de aves de perfil es el que nos brinda el dintel de las falcónidas. Allí tenemos cuatro tipos de aves de perfil, aquí veremos solamente lo que respecta de las cabezas para entender mejor a las que aparecen en Obelisco. Estas cabezas de ave poseen pico, pero este aparece superpuesto en tres de los tipos a una boca que posee un par de colmillos cruzados además de uno al extremo distal, esta boca es de un solo labio y puede tener la comisura en línea recta, hacia arriba o hacia abajo, en un caso en vez de piso hay dos prolongaciones que terminan en dos cabezas de aves; el componente ojo siempre tiene la órbita circular pero la pupila puede estar al medio o hacia arriba y tener párpados de variados tipos de terminales en unos casos de volutas, en punta o de serpientes; estas cabezas tienen nariz de contorno de línea doblada, siempre tienen apéndice y oreja de doble cinta doblada como la que ha sido definida para las figuras antropomorfas; los componentes que aparecen en la superficie de las cabezas son muy variados: serpientes o volutas en diversas combinaciones. Estos caracteres van a permanecer en otros fragmentos de litoesculturas descritas por Tello como las esculturas 11, 12, 13, 14 y 26 (Tello 1960). Para entender cabalmente las diferencias existentes entre estas aves de perfil y poder saber algo más acerca de la que se encuentra en el Obelisco es necesario analizarlas de acuerdo a su recurrencia numérica y la asociación que se da entre estas en la portada de las falcónidas, allí se podrá entender un poco mejor la situación del ave de perfil.

Las aves de alas extendidas también aparecen varias juntas, lamentablemente ninguna de estas litoesculturas se halla completa lo cual imposibilita conocer el número exacto de estas pero a nivel general mantienen las características ya descritas para las de perfil. Sin embargo, creemos que entendiendo el contexto de cada una y por lo menos los detalles de uno de los tipos, en este caso la de perfil, se puede inferir acerca de la de alas extendidas.

Las características básicas de la cabeza serían: presencia de un pico característico y ojo de órbita circular, esta cabeza es, probablemente, la que más variaciones ofrezca, la carga significativa a su interior es notable y sólo se le puede comparar con la del antropomorfo. Al igual que en el caso anterior, no nos detendremos por ahora a tratar de identificar la especie animal exacta a la que pertenecen estas figuras cargadas de grafemas. **(Gráfico 213)**

II.2.2.5.2.1.8 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Cabeza de Antropomorfo

Ya hemos clasificado y descrito las cabezas de antropomorfos que aparecen en el obelisco de acuerdo alas características peculiares que poseen, en particular por el tocado que cada una luce. Sólo en esto podremos darnos cuenta que ninguna otra cabeza de un ser antropomorfo del complejo grafemático Chavín es igual a estas, no hay más personajes con cabeza de tocado formado por otra cabeza, ni con un tocado troncocónico acompañado de los otros caracteres (como el ojo de órbita cubierta y la posición de las manos), además el peculiar ser de la cabeza con tocado en lazo no aparece tampoco. Esto nos lleva a pensar que Obelisco y lo representado en él no están representando algo

que era usual representar, se trata de personajes muy especiales, pero esto no debe llevarnos a definirlos inmediatamente como divinidades.

Para entender la cabeza del antropomorfo es necesario entender lo que está haciendo o la posición en general del antropomorfo en cuestión. Las figuras que entrarán en nuestro análisis son las siguientes: (entre paréntesis aparece la cantidad de veces que se tiene ese mismo personaje)

- OT-AB-2 (2)
- OT-AB-4 (2)
- OT-AB-6 (2)
- Gran Imagen (1)
- Lápida VI-NW-6 de la Plaza Circular Hundida (1)
- Lápida VI-NW- 7 y 8 de la Plaza Circular Hundida (2)
- Lápida VI-NW-9 de la Plaza Circular Hundida (1)
- Lápida VI-NW-12 de la Plaza Circular Hundida (1)
- Columna de la Portada de las Falcónidas (2)
- Gráfico en Kauffmann 1971 (1)
- Escultura 56 (Tello 1960) y otra similar graficada (2)
- Escultura graficada en Burger 1984 (1)
- Escultura 53 Tello 1960 (1)
- Escultura 54 Tello 1960 (1)
- Escultura 52 Tello 1960 (1)
- "Medusa" (1)
- Mortero graficado por Tello 1960 (1)
- "Mono" (1)

- Estela Raymondi (1)

Analicemos los componentes de estas cabezas. En el caso de los ojos tenemos nueve casos en los que se usa órbitas rectangulares, dos en los que se prefiere las cubiertas, nueve de órbita circular, siete de almendrada y tres de una curiosa de forma oblonga que parece ser una degeneración de la almendrada. Sobre la pupila vemos que todas las órbitas rectangulares, circulares y cubiertas llevan la pupila hacia arriba mientras que la almendrada y la oblonga la llevan al centro. Los rasgos variables aparecen en los ojos de órbitas rectangulares (hundido orbital, apéndice lineal y párpado) y en los de órbita circular (párpado con terminal en serpiente, párpado con doble terminal en punta con o sin una cinta de dientes triangulares); en el caso de las órbitas almendradas aparece una línea paralela al borde superior de la órbita que podría interpretarse como la ceja, pero no aparece en todos los casos. Sobre la boca encontramos que todas pertenecen al tipo cinta, la comisura se encuentra recta en la mayoría de los casos (15), menos hacia abajo (8) y sólo dos casos (2) hacia arriba; la púa bucal aparece solamente en tres casos, dos personajes de tocado de cabeza en el Obelisco y el otro es el personaje frontal que sostiene un Strombus y un spondylus ("Medusa"). En aquellos en los que se puede apreciar dientes se puede notar que son en su mayoría planos teniendo dientes triangulares solamente los personajes dentro del grafema U del Obelisco, sobre los colmillos aparecen sin ellos (12), con uno (5), con un par cruzados (6) y con un par cruzados más otro en el extremo distal (2). Sobre la nariz se tienen 18 casos con la nariz de contorno en línea doblada (cuatro de ellos no tienen fosa nasal) y otros siete casos en los que la nariz es una humana naturalista. En los casos que se puede apreciar la oreja se puede ver que prevalece la de cinta doblada doble que aparece en siete variaciones, una de ellas es bastante interesante pues la oreja se forma

exclusivamente de serpientes; estas suman 23 mientras que otras cuatro son del tipo oreja de apéndice, aparecen estas en tres variaciones. Sobre los pendientes: hay tres casos de pendientes cuadrangulares, dos de cintas y el resto son redondos y se les puede apreciar desde diferentes ángulos. Los apéndices aparecen en 14 casos, ocho de ellos no tienen elemento interno y seis lo poseen pudiendo estos variar en un círculo, una línea, una cinta o una hilera de dientes. **(Gráfico 214)**

La cabeza humana es la más complicada como ya se ha mencionado, el estudio del contexto de la Plaza circular Hundida y de la figura humana completa serán las herramientas que nos brinden mayores precisiones al respecto.

II.2.2.5.2.1.9 Propuestas gramaticales acerca de la Unidad Grafemática Serpiente

Siendo escasas las figuras que hemos interpretado como serpientes o serpentiformes en el Obelisco Tello, precisamos hallar una población mayor para definir la serpiente como grafema o como figura. De acuerdo a la población de litoesculturas estudiadas tenemos 446 serpientes que aparecen en los siguientes contextos: aparecen tomando el lugar de cabellos, cinturones y bigotes; aparecen en protectores coxales, tocados y cetros; aparecen en los componentes ojo, boca y oreja; son producidos por un spondylus o salen de una cabeza; aparecen sobre un cuerpo, pecho, ala y cabeza; están dentro de plumas, alas y cabezas y, finalmente, de sus bocas salen flores o plantas.

La cabeza de la serpiente puede aparecer con un (ojo sólo en 213 casos), dos (ojo y boca en 49 casos) o tres (ojo, boca y nariz en 184 casos) componentes; como ya se ha visto anteriormente la disminución de componentes en la serpiente es un indicador de fases estilísticas tardías. La forma básica del grafema serpiente es reconocible por ir siempre al extremo de una cinta alargada que sería el cuerpo, el extremo de la cabeza

puede variar, a la forma que aparece en la mayoría de casos (405) la llamaremos típica, es sobre esta que se van a realizar variaciones diversas como prolongar una cinta de la parte inferior de la cabeza y voltearla hacia la parte anterior de la cabeza (11), colocar un pequeño apéndice en punta en la parte posterior superior de la cabeza (7), prolongar una cinta de la parte delantera superior de la cabeza y voltearla hacia la parte anterior de la cabeza (4), hacer terminar la cabeza en punta (2), hacer terminar la cabeza en un apéndice redondeado (2), terminar la cabeza en una voluta aparentando que esta voltea hacia atrás (12), hacer terminar la cabeza en una punta con una pequeña giba en su parte superior (2) y, finalmente, aumentar una especie de cresta en la parte superior de la cabeza (1).

Acerca del ojo: la órbita cubierta aparece en 433 casos, la circular en 12 y la rectangular invertida en sólo uno. Sobre las pupilas, esta aparece arriba en 441 casos, al centro en dos y hacia abajo en tres que son precisamente las serpientes mejor definidas que aparecen en el Obelisco Tello. Aparecen con rasgos variables sólo 29 y este es siempre párpado con doble terminal en voluta.

Sobre la boca, cuando esta aparece es casi siempre la lineal 1, esta se encuentra presente en 205 casos, una boca curiosa que es sólo una cinta aparece en dos casos y en 26 casos se trata de una boca en cinta de comisura recta con uno, dos o un par de colmillos cruzados. La nariz aparece en el tipo de línea horizontal en 143 casos y en diez casos es de contorno de línea doblada.

El grafema serpiente básico está formado por la forma típica, el ojo de órbita cubierta con la pupila hacia arriba, boca de tipo lineal 1 y nariz de línea horizontal. De acuerdo a las posiciones en las que aparece podemos notar que es un grafema de gran movilidad, puede reemplazar (cabello, cinturones o bigotes), se adiciona a componentes

(ojo, boca y oreja) o aparece en distintas partes del cuerpo (cabezas, lomos, alas, plumas, etc.) o aparece en objetos ligados a las personas o sus actividades (cetros, protectores coxales, tocados y los cinturones) puede tratarse que la serpiente signifique algo ligado a la jerarquía pero, principalmente vemos que se hace necesaria su presencia en numerosos contextos, pero, es necesario notar que salvo las que aparecen en la cornisa de los jaguares, no hay serpientes representadas de manera particular, nunca son el elemento central de una litoescultura, esto es algo que debemos tener en cuenta. **(Gráficos 215 y 216)**

II.2.2.5.2.2 Propuestas gramaticales acerca del resto de grafemas

Como el resto de grafemas estaremos presentando a Cruz cuadrada, Grafema S, Spondylus, Strombus y cinta de boca continua. Se notará que estamos incluyendo aquí grafemas que son figuras y otros que son altamente abstractos, podrá notarse como al tratar con los primeros las cosas son relativamente sencillas mientras que con los últimos resulta un tanto más complicado.

II.2.2.5.2.2.1 Propuestas gramaticales acerca del Grafema Cruz Cuadrada

Este grafema ha sido objeto de curiosas interpretaciones de parte de Carlos Milla (1983), no es este el lugar para aclarar lo turbio y podría pensarse que no es necesario nisiquiera mencionar esas interpretaciones, nosotros creemos que si, a pesar de lo subjetivo y, probablemente, disparatado del trabajo de Milla, es justo reconocer que ha sido casi el único en trabajar a fondo este grafema. Ha sido prácticamente asumido, sobre todo a nivel popular y artesanal, que esta figura es Inca y que representa la constelación de la Cruz del Sur; esto es curioso por cuanto el mismo Milla señala en su

obra que la Cruz Cuadrada representa una especie de conjunción de fórmulas matemáticas que tienen por base a las relaciones entre las líneas que forman esta constelación, más, nunca señala que la cruz cuadrada sea la Cruz del Sur; además el nombre "Chakana" con el que se le denomina a esta figura tiene origen también en los trabajos de Milla, de plano, nosotros rechazamos ese nombre, preferimos usar Cruz Cuadrada. Lo cierto es que este símbolo, grafema o figura, como se prefiera llamarlo, aparece definido de la manera como es conocido popularmente en Chavín y no vuelve a aparecer en esta forma, el resto de figuras que se pretende ver como "cruces cuadradas" o peor aún "chakanas" no son sino escalonados en diversas variantes.

El universo de cruces cuadradas Chavín asciende a 36. Estas aparecen en: el Obelisco Tello, la Galería de las Vigas Ornamentadas, lápida IX-NW-6, lápida IX-NW-5, lápida IX-SE-1, Estela de Yauya/Chincho, esculturas 36 y 38 (Tello, 1960), mortero de Pensylvania y en una cornisa mostrada por Lumbreras (1977). **(Gráfico 217)**

Podemos clasificar a las cruces en dos grandes grupos, uno de las cruces sencillas donde aparecen los cuatro brazos sin ningún elemento extra y el otro grupo serían las cruces complejas donde aparecen puntas o ángulos rectos entre cada brazo de la cruz. Las cruces sencillas poseen elementos internos, entre estos se tienen órbitas circulares vacías (siete casos) y también con la pupila al medio (un caso), pero, en la mayoría de los casos estas aparecen vacías sin ninguna órbita u otro elemento (23 casos). Las cruces complejas llevan siempre en su interior una órbita circular sin pupila, la variación estriba más que nada en el elemento que se ubica entre cada brazo, en unos casos es una punta (2) y en otros un ángulo de 90 grados (3).

El contexto sintáctico de las cruces es:

- Al interior del cuerpo del felino

- Al exterior del Pez
- Al exterior del Dragón
- Al interior de un ser alado (interpretado por Lumbreras como mariposa.)

La relación entre la ubicación y el tipo de cruz es importante: las sencillas sin elemento interno aparecen siempre al interior del cuerpo del felino y al exterior del pez; las sencillas con la órbita vacía están también al interior del cuerpo del felino y del ser interpretado como mariposa; la cruz sencilla con un ojo de órbita circulas y pupila al centro aparece también al interior del cuerpo del felino; las cruces complejas aparecen al exterior del cuerpo del pez y de los dragones, en el caso de la que tiene puntas aparece al exterior del dragón de la estela de Yauya/Chincho mientras que la que posee ángulos rectos es la que aparece en el Obelisco y el pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas.

Podemos ver que hay un tipo de cruces, las sencillas que son propias tanto de felinos y de un pez, pero en el felino van al interior mientras que en el pez son exteriores; a la vez ocurre algo análogo con las cruces complejas que siempre aparecen al exterior de los dragones y del pez. El pez parece ser una especie de mediador entre felino y dragón y esto se ve representado por medio de la cruz. Posteriormente analizaremos esto con más detalle.

II.2.2.5.2.2.2 Propuestas gramaticales acerca del Grafema S

Este grafema ha sido interpretado por Ralph Cané como el símbolo de la fertilidad, por analogía con el genital masculino del lado A del Obelisco le asigna una carga significativa femenina, pero, como no tiene forma de genital femenino propone que se trate del ya mencionado símbolo de la fertilidad. Menciona además que aparece en muchos otros contextos y particularmente en el estilo Qotopukyo presente en la

Galería de las Ofrendas (Lumbreras, 1993). Para Tello se trataba de una semilla y lo identifica en el caso del Obelisco siempre como genital femenino. Para comprender más acerca de este grafema vamos a analizar también los que se encuentran en otras litoesculturas, pero, no trabajaremos con los de la cerámica de la galería de las Ofrendas. **(Gráfico 218)**

Los grafemas S con los que trabaremos se ubican en: el Obelisco Tello, lápidas IX-NW-5 de la Plaza Circular hundida, en cornisa graficada por Lumbreras (1977), en la escultura 37 (Tello, 1960) y en el mortero de Pensylvania.

Casi todos los grafemas S poseen elementos internos, es por ello que atender a ellos es la mejor manera de clasificarlos. En el caso del grafema S que aparece en el Subcomplejo B del Obelisco Tello posee en su interior un ojo completo de órbita rectangular sin pupila y dos mitades con pupilas arriba uno y abajo el otro, además el contorno de la S es una cinta y no una simple línea. En el caso del conjunto de S que aparecen delante del dragón del Subcomplejo A se tratan de unos más sencillos con una barra que separa en dos su interior y a cada lado una cinta que termina en punta; el contorno es sólo una línea. En el caso de los que aparecen al interior del felino de la Plaza Circular Hundida hay dos tipos: uno con una cinta larga a su interior y en el otro son tres elementos, un rectángulo al medio y dos cintas ligeramente curvadas que terminan en punta a los extremos. Esta última es similar a al que aparece al interior del ser alado interpretado como mariposa de la cornisa presentada por Lumbreras (1977) y también al que aparece en el mortero de Pensylvania sólo que este posee el contorno en cinta. El grafema S que aparece al interior del felino de la escultura 37 (Tello, 1960) es el más sencillo y no posee elementos internos. Asociados a una CQP aparecen también

en el dragón A del Obelisco pero en una versión más sencilla donde sus elementos internos son simplemente dos rectángulos.

El contexto sintáctico en el que aparecen es: al interior de un dragón, al exterior de un dragón, al interior de felinos y al interior del ser alado interpretado como mariposa. Resaltemos que es parte de un dragón femenino mientras que en el caso del dragón masculino aparece al exterior mientras que siempre está presente al interior de felinos y del ser alado. Parece ser algo propio de los felinos que de alguna manera comparten con el dragón femenino y se asocia al masculino pero sin ser parte de él, más bien, como ya se habrá visto, el dragón masculino consume estos elementos junto al spondylus y las serpientes. Más adelante veremos esto con más detalle.

II.2.2.5.2.2.3 Propuestas gramaticales acerca del Grafema Spondylus

Sólo disponemos de cuatro casos de conchas de spondylus: una se encuentra en el Obelisco Tello y es la que produce tres serpientes, el segundo caso es el que sostiene en su mano izquierda el ser llamado "Medusa" o "Dios sonriente", el tercer caso son cuatro figuras de spondylus que aparecen en la Galería de las Vigas Ornamentadas y el último aparece siendo portado en la mano de un personaje antropomorfo en una litoescultura presentada por Rick (2004).

Podemos clasificar estos Spondylus de acuerdo a si poseen o no componentes internos. Los que poseen elementos internos son los que aparecen en la Galería y en el Obelisco, los otros son solamente la representación naturalista (figura) de una concha spondylus. Sobre el Spondylus que produce del Obelisco ya hemos hablado anteriormente, en el caso del de la Galería es de resaltar que aparezca en número de

cuatro y asociado a un pez, en este caso aparece con una boca de comisura recta, dientes triangulares además del ojo de órbita circular con la pupila hacia arriba.

El spondylus en cualquiera de los dos tipos es el mismo, lo que los diferencia es la carga significativa extra que poseen, en unos casos basta con decir que son spondylus, es el caso en particular cuando es portado por personajes antropomorfos; pero, cuando aparece sólo se está diciendo algo más sobre él y es aquí cuando su significado se ve complementado sea como una CQP o portando ojos de órbita circular con la pupila arriba y boca con dientes triangulares.

II.2.2.5.2.2.4 Propuestas gramaticales acerca del Grafema Strombus

Al igual que en el caso anterior tenemos dos tipos de grafemas Strombus, uno sencillo donde sólo se tiene la figura del Strombus y otro complejo donde se le adicionan diversos componentes. Esta diferencia responde al tipo de uso que se le está dando a esta concha, al parecer carece de componentes internos cuando se le usa como instrumento musical, en dos lápidas de la plaza circular hundida aparecen siendo tocados y allí no se aprecian componentes internos aunque el hecho que estas lápidas estén erosionadas pueden poner esto en duda, también en la lápida donde un personaje antropomorfo que es interpretado como un mono porta uno de estos Strombus y no se aprecia en este ningún componente interno. El Strombus aparece con elementos internos cuando se encuentra sólo o es portado por un personaje que no lo está usando como instrumento musical, es el caso de el que aparece en Obelisco Tello con componentes propios de un grafema serpiente y en la lápida con el personaje denominado por Rowe como "Dios sonriente" o "medusa" donde el Strombus conserva la nariz de serpiente pero posee un ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba, una boca en cinta con

la comisura hacia abajo y un colmillo. Resulta claro que el Strombus adquiere una connotación superior, si se quiere decir, cuando no es usado como instrumento musical; pero, a manera de contraprueba, si es sólo por motivos de conservación de las lápidas o por cuestiones prácticas de perspectiva que los componentes no aparecen en algunas de las litoesculturas podría tratarse que el Strombus siempre tiene importancia pero, esta no puede dejarse notar a través de lo componentes porque estos no se conservaron o no se podían mostrar por el ángulo de visión que se le dio a la escultura.

II.2.2.5.2.2.5 Propuestas gramaticales acerca del Grafema Cinta de Boca continua

Estas bocas han sido interpretadas de diversa maneras, emblemáticas (Campana, 1995), columnas vertebrales (Rowe, 1973), etc. La coincidencia estriba en resaltar la importancia de estas bocas y su papel central en diversos personajes. En Obelisco Tello aparece como el grafema que unifica al resto y le da fuerza y cohesión a cada Subcomplejo, más allá de ello también aparece en un conjunto grafemático de un antropomorfo pero con una aparente jerarquía menor. Veamos las cosas comunes y diferencias entre estas dos bocas.

Ambas bocas están formadas por dos labios y tienen dientes triangulares al interior, la diferencia está en la presencia de dos pares de colmillos decorados en la boca que pertenece a cada Subcomplejo, de acuerdo a lo visto anteriormente sobre la boca, la cantidad de colmillos está relacionada a la importancia de la boca, en este caso la diferencia son cuatro colmillos agrupados en dos pares que ubican a esta boca en la máxima jerarquía.

Estas bocas aparecen en otras litoesculturas y su posición siempre es la misma, alrededor de ellas giran todo el resto de grafemas sean conjuntos o unidades, su función va más allá de simplemente organizar figuras, parecer, si bien no la parte más importante del discurso, por lo menos una parte esencial en el orden de este.

II.2.2.5.3 Propuestas gramaticales acerca de los Conjuntos y Subcomplejos Grafemáticos

Habiendo ya descrito los Conjuntos y Subcomplejos grafemáticos que conforman el Obelisco Tello vamos ahora a entender las reglas que existen para su formación, para ello señalamos que existen los siguientes conjuntos y subcomplejos a analizar:

- Subcomplejo Grafemático Dragón
- Conjunto Grafemático Antropomorfo
- Conjunto Grafemático Felino
- Conjunto Grafemático Ave de Alas extendidas
- Conjunto Grafemático Ave de perfil
- Conjunto Grafemático Pez

El resto de conjuntos grafemáticos del Obelisco han sido ya estudiados como grafemas sintagmáticos como es lo referido a las cabezas y sus diversas posiciones sintácticas. Siempre vamos a comparar lo que se tiene en Obelisco Tello con otras litoesculturas Chavín para definir mejor pues una constante notada hasta el momento es que los grafemas de Obelisco Tello son, en no pocos casos, excepciones a reglas generales que se pueden notar al comparar con el resto de complejos grafemáticos Chavín.

II.2.2.5.3.1 Propuestas gramaticales acerca del Conjunto Grafemático Antropomorfo

Para este análisis se está considerando figuras humanas completas o a la mitad en las que se puede apreciar la totalidad de los rasgos o caracteres presentes, es decir, se omiten soportes físicos dañados de sobremanera o que se hallen incompletos. Entre estos se tiene el siguiente corpus de análisis:

- 1 La Gran Imagen o Lanzón
- 2 Lápida VI-NW-6 de la Plaza Circular Hundida
- 3 Lápida VI-NW-8 de la Plaza Circular Hundida
- 4 Lápida VI-NW-9 de la Plaza Circular Hundida
- 5 Lápida VI-NW-12 de la Plaza Circular Hundida
- 6 Columna Sur de la Portada de las Falcónidas
- 7 Columna Norte de la Portada de las Falcónidas
- C.G. OT-AB-4 de Obelisco Tello
- C.G. OT-AB-2 de Obelisco Tello
- C.G. OT-AB-6 de Obelisco Tello
- Estela Raymondi
- Lápida con el "Dios Sonriente"
- Escultura 52 de Tello, 1960
- Escultura 53 de Tello, 1960
- Escultura 54 de Tello, 1960
- Escultura 56 de Tello, 1960
- Personaje del cuchillo en fotografía en la página 164 de Burger, 1984

- Lápida con ser interpretado como "Mono"

Los caracteres que se tomen en cuenta para la clasificación que se va a proponer son los siguientes:

- El tipo de soporte físico, si se trata de un ídolo, columna, estela o lápida (ambas las consideraremos como lo mismo) o si se hallan insertas en otra representación mayor.

- La manera como se ha tratado la figura al trasladársele al soporte físico, si se trata de una representación en volumen donde la tridimensionalidad le puede conferir un carácter especial o si se trata de estelas o lápidas planas donde la figura humana puede estar representada de manera frontal, perfil, frontal parcial o de alguna otra.

- La actitud de realizar cierta acción que demuestra el cuerpo representado, en este caso se tiene figuras humanas que caminan o avanzan, las que están quietas o las que aparentemente vuelan dada la posición.

- Lo anterior se complementa con la posición particular que asume cada cuerpo: puede estar de pie, en cuclillas o no determinarse por hallarse el cuerpo a la mitad.

- También se toma en cuenta si las manos de las figuras humanas portan ciertos objetos o si realizan algún gesto. En el caso de llevar objetos en las manos se particulariza que objetos y en que manos, si la izquierda o la derecha o si en ambas y que objetos van en cada mano y si esto tiene cierto orden.

Como se puede notar, este análisis no entra en detalles mínimos respecto de los componentes o demás, ello se complementará luego, lo que ahora nos importa es definir grupos de figuras que compartan caracteres definidos a través de la clasificación según nuestro método realizado y mostrado en la figura adjunta.

Primero describiremos los resultados obtenidos en cada carácter por separado para luego presentar la propuesta clasificatoria.

Por el Tipo de soporte físico: Se tiene un ídolo, dos columnas, tres figuras insertas en otra mayor y 12 estelas o lápidas.

De acuerdo al tratamiento de la figura al trasladársele al soporte físico: De las 18 figuras analizadas se tiene una en volumen que es el Lanzón, tres frontales parciales, tres frontales y 11 de perfil.

Por la actitud que muestra el cuerpo: Se tiene una figura en actitud de vuelo, nueve aparecen quietas y ocho avanzan o caminan.

Por la posición particular del cuerpo: Dieciséis figuras aparecen de pie, una en cuclillas y la otra con el cuerpo a la mitad.

De acuerdo a la acción que realizan las manos: Dieciséis figuras portan objetos en las manos y las otras dos realizan gestos, una asume una posición que recuerda los actos de mucha o adoración con la que algunos personajes de los dibujos de Guamán Poma aparecen mientras que la otra lleva una mano hacia arriba y la otra hacia abajo.

De las dieciséis figuras que portan objetos cuatro llevan los objetos en ambas manos y el resto en una sola o distintos en cada mano. Entre los objetos que portan se tiene: mazas, cetros, cactus, flores, spondylus, Strombus, estólicas, cabezas trofeo, mazos, cuchillos, sogas y otros no identificados.

Los personajes que no portan objetos y que realizan gestos poseen particularidades: una forma parte de una representación mayor que es el caso de OT-AB-2 y además su cuerpo está representado a la mitad. El otro caso es la Gran Imagen que es el único con características verdaderas de objeto de culto principal que está representado en volumen.

Podemos inferir que las figuras humanas que se encuentran en una representación mayor son estereotipos de ciertas actividades relacionadas con las otras actividades que se hallan en el Obelisco.

Los personajes que se encuentran caminando y que llevan un solo objeto en una mano y además están representados en estelas pertenecen a un solo contexto que es el de la Plaza Circular Hundida, estos se hallan de perfil.

Resultado de la clasificación y cruce de datos tenemos los siguientes grupos:

- La Gran Imagen o Lanzón queda aislada dadas sus peculiares características.
- Las figuras de las dos columnas
- La escultura 52
- La VI-NW-6 y el "dios sonriente"
- La Estela Raymondi
- Las VI-NW-8, 9 y 12; esculturas 53 y 54
- Escultura 56, el mono y la foto del libro de Burger
- Las tres figuras incluidas en el Obelisco Tello formarían un grupo aparte por no poseer un soporte físico propio dentro del cual cada uno sería un grupo.

Según la naturaleza del soporte físico las únicas figuras que podríamos señalar como las de mayor importancia son el Lanzón o Gran Imagen y las dos columnas de la Portada seguidas de las representaciones frontales culminando con el resto de representaciones de perfil que portan objetos.

Esto debe ser necesariamente reforzado con el análisis de los componentes de la cabeza de cada personaje para dar una mayor exactitud a la clasificación y poder definir la personalidad grafemática de cada una de las representaciones humanas.

Para el análisis de los componentes internos de las cabezas se tomará en cuenta los componentes ojo, boca, nariz, oreja y apéndice. Se inició la clasificación desde el componente ojo realizando la separación de acuerdo a la forma de la órbita y la posición de la pupila obteniéndose cuatro grupos bien definidos:

Del total de 18 figuras se tiene seis con órbita circular, cinco con la órbita rectangular seis con la órbita almendrada y una con la órbita cubierta. Las bocas muestran cierta regularidad así como las narices y las orejas no tanto los apéndices que resultan de diverso tipo y no hallarse presente en todas las figuras (sólo en 10 casos).

Se halla una relación fuerte entre la forma de la órbita y la posición de la pupila: las órbitas almendradas poseen todas la pupila en el medio, en las rectangulares y las cubiertas las pupilas se encuentran en la parte superior, en las circulares la mayoría (5) se hallan también en la parte superior pero una posee la pupila al medio aparentemente rompe el patrón pero ello no es así ya que pertenece a otro "estilo", el Yurayako.

Hemos podido definir la presencia de dos maneras de representar, los denominaremos Templo y el Yurayako; el primero relacionado directamente a todo lo procedente del sitio arqueológico de Chavín de Huántar y consistente en su sintaxis y peculiar manera de representar diversos componentes y el otro, Yurayako, está relacionado a las piezas procedentes del sitio del mismo nombre y algunas de Chavín. Yurayako posee una manera distinta de representar la figura humana pues rompe con la sintaxis (como en el caso de la pupila al medio en la órbita circular) y representa los componentes de distinta manera (obsérvese la peculiar oreja y tratamiento general a las piezas) así como otros detalles observables en las tablas clasificatorias. Más adelante se presentará un catálogo de caracteres del "estilo" Yurayako. Las piezas Yurayako son las numeradas con 13, 14, y 15.

Dentro del "estilo" Templo se tiene dos variantes: una agrupa a las figuras de las dos columnas de la Portada donde como ya señalara Rowe (1973) priman los ángulos en detrimento de la línea curva mientras que el resto de figuras humanas serían las pertenecientes a la otra variante, más adelante se definirá mejor esto, mientras tanto nos quedamos sólo con la presencia de dos estilos y uno de ellos con dos variantes.

La clasificación que se obtiene a partir del análisis de los componentes del grafema cabeza de estas figuras es más pormenorizada y en cierta manera puede resultar excesivo, contrasta con la división a mayores rasgos realizada a partir del tratamiento de la figura al ser trasladada a un soporte físico y el tipo de este soporte. **(Gráfico 219)**

El resultado de la clasificación es la siguiente relación de grupos:

Ojos de órbita circular

- Lanzón o Gran Imagen
- Columna Norte
- Estela Raymondi
- VI-NW-9 y 12
- Escultura 53

Ojos de órbita rectangular

- Columna Sur
- Dios sonriente
- OT-AB-4
- VI-NW-6
- OT-AB-6

Ojos de órbita almendrada

- Escultura 56, Mono y Personaje del cuchillo

- VI-NW-8
- Escultura 52
- Escultura 54

Ojos de órbita cubierta

- OT-AB-2

Pocas son las figuras humanas que se hallan en su contexto original antes de ser abandonado el sitio. A través de el análisis de estos contextos y de la agrupación de las figuras humanas en ellos deseamos aportar con una variable más para la determinación de una probable jerarquía en las imágenes así como tratar de conocer algo más de su naturaleza original, de su significado expresado a través de los signos con los cuales algunas de ellas han sido sobrecargadas.

Del total de 18 figuras humanas que usamos para este análisis se encuentran con contexto: el Lanzón o Gran Imagen, VI-NW-6,8,9 y 12 y cada una de las figuras de las columnas de la portada del Templo Nuevo. Un total de 7 repartidas en tres contextos: galería al interior del Templo Antiguo, Plaza Circular Hundida (todo esto en el Templo Antiguo) y la Portada del llamado Templo Nuevo.

Las figuras humanas de la Portada del Templo Nuevo

Se encuentran grabadas en dos columnas que sostienen un dintel, una se halla al norte y la otra al sur pero, exactamente cual iba a cada lado es algo desconocido y no se puede aseverar que realmente cada una de ellas esté ubicada en su exacto lugar lo cual –creemos- sólo podrá conocerse mediante la correcta interpretación de sus grafemas relacionándolos con el sistema de dualismos y complementariedad de Chavín. Han sido interpretados como aves a pesar de tener cuerpo humano, si bien es cierto que poseen

pico y alas. Se hallan ante una entrada que aparentemente no conduce a ningún lado[17] y están dando cara al exterior. No podemos decir que se trate de objetos de culto si nos guiamos de contextos como el de la Gran Imagen pero debemos recordar que está ante la otra ala del Templo llamada "Templo Nuevo" y no necesariamente el comportamiento debe ser el mismo que el del "antiguo". No es el propósito de este acápite dar la interpretación final de estas figuras pero es necesario recordar algunos detalles, se cree que la divinidad del Templo Nuevo no se ha hallado o en todo caso es la Estela Raymondi, esto se dice sin fundamento alguno, debemos ceñirnos a lo que se tiene y hasta el momento lo que se tiene es a estas dos figuras humanas con rasgos de ave ubicadas en sendas columnas formando la portada del templo.

Las figuras humanas de la Plaza Circular Hundida

Se ubican en una de las hileras (la VI) de piedra de esta plaza, ubicadas en el lado W tanto al norte como al sur [18] y se dirigen todas hacia el Oeste junto con los felinos de la otra hilera (la IX). Aparentemente se puede decir que son un conjunto de figuras humanas que se trasladan una tras otra pero también se piensa (Lumbreras, 1993) que se trate de una plaza con caracteres especiales para observaciones astronómicas y esto complicaría un poco el asunto pues no necesariamente se hallarían juntas figuras de seres humanos pertenecientes a una misma jerarquía sino que podrían estar juntos pertenecientes a diversas. Lo que queda de esto es que estos antropomorfos están relacionados a felinos y a una secuencia de números que son 14, 28 y 56.

La figura Humana de la galería cruciforme del Templo Antiguo

[17] Pero podría haber sido una entrada a las escalinatas que llevaban a la parte superior de la pirámide.
[18] Según la hipótesis del Dr. Lumbreras y corroborado por las excavaciones de Jhon Rick en la Plaza el año 2001, según lo mostró en conferencia en el MNAAHP.

Se halla sola al medio de una galería en forma de cruz en la parte central del Templo Antiguo y es en cierta manera inaccesible. Todo este conjunto de datos aporta a la idea de la importancia de esta figura humana representada en una piedra tallada con apariencia de lanza clavada de acuerdo a Tello (1923) si bien no concordamos con esto si nos parece que se trata del único objeto de culto existente en Chavín.

Se ha analizado tres tipos de datos para clasificar las figuras humanas: el contexto, el soporte y los componentes de la cabeza así como las actitudes de las figuras; sobre la base de ello se presenta esta propuesta clasificatoria, primero de los que se hallan en contexto.

Retomaremos la vieja clasificación de Tello (1960) para el caso del Lanzón o Gran Imagen, la tipificaremos como Ídolo y será el único que entre en dicha clasificación.

Los humanos de las columnas serán los Humanos ornitícos del Templo Sur.

El resto de los que aparecen en la Plaza Circular Hundida en actitud de procesión serán llamados Oficiantes del Templo Antiguo.

Las figuras humanas que se encuentran en el Obelisco Tello poseen un contexto grafemático más no arqueológico, pero ello también puede contar para este caso ya que podemos decir que dos de ellos se encuentran relacionados cada uno a la posición arriba y a la de abajo mientras que el otro aparece asociado a un signo en "U" y pueden ser tomados como paradigmas de determinados personajes.

El ideal sería que el resto de figuras humanas que no poseen contexto sean adheridas a algunas de las categorías creadas a partir de las figuras contextuadas pero ello no es necesariamente posible pues tres de las figuras contextuadas (columnas y Lanzón) poseen características que las hacen únicas mientras que los otros poseen una

ubicación especial en la plaza, pero ello no hace que posean una unidad en sus caracteres pues el patrón es roto por VI-NW-6 que aparece frontal. Es necesario aclarar que nos encontramos ante dos tipos de datos. En un caso analizando el contexto y el tipo de soporte estamos viendo el nivel sintagmático de combinación de personajes diversos con diversos atributos sígnicos, mientras que al analizar los componentes que forman el rostro o los objetos que estos portan estamos viendo parte del paradigma, los resultados de ambos análisis aparentemente contradictorios son perfectamente entendibles y realmente puede realizarse una adecuada clasificación de los personajes a un nivel paradigmático para luego entender el sintagmático tomando como base las que aparecen contextuadas.

Los podemos clasificar de la siguiente manera: armas, spondylus, cetros e instrumentos musicales, dejando de lado en este caso aquellos objetos que no es posible identificar. **(Gráfico 221)**

Las armas:

- El cuchillo, consta de un mango y una punta triangular con la base escotada no observándose la unión entre la punta y el mango. Es portado por el personaje que se aprecia en la fotografía de la página 164 del libro de Burger en la mano derecha. La propuesta es que el mango es de madera y la punta de piedra tallada. Aparece asociado a un Strombus que es tañido mientras se transporta el cuchillo.
- La estólica, consta de un propulsor y aparece siempre en la mano izquierda sosteniendo a la vez tres dardos en los que se puede apreciar en un caso la unión de la punta con la base. Se le aprecia en la escultura 56 y en la VI-NW-6. La propuesta es que es de madera el propulsor y la base de los dardos

mientras que la punta también sería de piedra como en el cuchillo existiendo claramente un tipo particular de unión. Aparecen asociadas a cabezas trofeos y a otros elementos no identificados. El hecho de aparecer junto a cabezas trofeo nos lleva a pensar que dicho personaje debió portar otro tipo de arma con la cual cercenar la cabeza al enemigo o víctima en general.

- Las mazas, constan de un mango largo y un filo limitado a la parte extrema con púas y adornos que las transforman más en instrumentos que buscan impresionar antes que una funcionalidad práctica. Son portadas por los humanos alados de la portada del Templo Nuevo siendo sostenidas de manera horizontal con las dos manos. Sinceramente creemos y reconocemos que la propuesta de las mazas es altamente discutible y que podrían tratarse de cetros o algún otro objeto.

El Spondylus

- Concha Spondylus, Aparece portada en la mano izquierda del personaje con cabellos de serpiente que en la otra lleva un Strombus, el personaje aparece frontal sin ningún otro objeto.

Cetros

- Cetros Templo, usamos la palabra cetro seguida de Templo para diferenciar los cetros de el personaje representado en estilo Yurayako, Es portado uno en cada mano del personaje de la estela Raymondi y resaltan por su compleja conformación con volutas y cabezas así como otros objetos aún no definidos. Otro cetro Templo es el portado por el personaje "Mono" que a la vez porta un Strombus, este cetro posee en los extremos cabezas de serpientes.

- Cetros Yurayako, debido a la en cierta manera descuidada realización del grabado no se puede distinguir los detalles pero se observa que son de tamaño pequeño a comparación de los cetros Templo, la interpretación de Tello (1960) no nos parece la más adecuada, no se puede determinar si son porras o flechas debido justamente a la ausencia de detalles. Son sostenidos por ambas manos en la escultura 52.

Instrumentos musicales

- Concha Strombus adaptada, es sostenida con la mano izquierda cuando la derecha porta otro objeto como un cetro o cuchillo mientras que cuando es el único objeto que es portado va en la derecha y aparentemente en la otra mano se porta un bolso para transportarlo como se puede apreciar apenas en VI-NW-8 y según el hallazgo de la Galería de las Caracolas[19]. Un Strombus aparece aparentemente en el pecho de un personaje que porta estólicas (VI-NW'6) y otro en la mano derecha del Dios Sonriente.

Objetos no identificados

- Objeto no identificado de VI-NW-6, es un objeto de forma circular formado por otros círculos concéntricos a su interior sostenido por la mano derecha.
- Objeto no identificado de VI-NW-9, no queda claro si se trata de un objeto en la mano derecha del individuo o es su mano pues se trata de algo con base circular y tres puntas que bien podrían ser tres dedos con uñas largas como las de la mano izquierda, sin embargo dada la frecuencia en los personajes de

[19] De la conferencia de Jhon Rick en el MNAAHP se muestra el hallazgo de numerosos Strombus Chavín procedentes de la Galería de las Caracolas algunos de ellos con marcas de textiles y agujeros para pasarles una cuerda para sostenerlos.

la PCH de objetos en la mano derecha creemos que es un objeto de tales características.

Gestos realizados por los personajes

Son sólo dos los personajes que aparecen realizando gestos sin llevar en las manos objeto alguno: el Lanzón o Gran Imagen y el C.G. OT-AB-2 del Obelisco Tello. Los gestos son diferentes y tenemos interpretación para ambos. **(Gráfico 222)**

- "Saludo" de la divinidad, gesto realizado por el Lanzón en el cual el brazo izquierdo se haya abajo con la palma de la mano oculta mientras que la derecha se haya mostrando la palma y el brazo en alto. Siendo aparentemente, por los motivos expuestos anteriormente, esta imagen la representación de la divinidad creemos justo señalar que este gesto es algo particular de la divinidad ya que no hay otra representación humana que aparezca realizando este acto.
- Adoración, acto realizado por el personaje de OT-AB-2 con las dos manos colocadas frente a su pecho dando la palma hacia el exterior. Esto recuerda mucho la posición de las manos que adopta el Inka y otros personajes en los dibujos de Felipe Huaman Poma de Ayala en actos que han sido definidos como de adoración o Mucha según Martínez Cereceda (1995)[20]. Creemos apoyando la hipótesis del autor mencionado, que, efectivamente, en los dibujos de Huamán Poma se haya representado el gesto ritual de la Mocha o Mucha ya que este gesto se haya representado también en esta figura humana

[20] Martínez Cereceda, José L. "Autoridades en los andes, los atributos del señor" Fondo Editorial PUC 1995. Obsérvese la página 238.

Chavín que se haya en una posición importante en el texto del Obelisco Tello.

Los gestos realizados por estos dos personajes no pueden ser tomados como determinantes, así como ninguno de los anteriores caracteres, no necesariamente el que no lleven objetos en las manos indica una importancia mayor y puede tratarse de otros personajes en actitudes distintas debido a determinadas circunstancias, esto vale más en el caso de OT-AB-2.

Clasificación de paradigma de la vestimenta:

Se va a plantear la presencia de las siguientes prendas de vestir clasificadas primero de acuerdo a una propuesta acerca de su naturaleza: textiles y de metal. Entre las textiles se tiene la esclavina, el faldellín y el taparrabo; entre los de metal se tiene los protectores coxales, brazaletes y tobilleras. **(Gráfico 223)**

- La esclavina, aparece en la mayoría de figuras y se trata de una prenda que apenas cubre espalda y pecho y aparenta más una función decorativa que funcional, su área de protección está limitada a la base del cuello aparentando más ser una especie de gargantilla grande. Se le halla en cuatro variedades: una simple como lo antes descrito en la mayoría de figuras, una en forma de "V" propia del portador de estólica y cabeza trofeo, otra de forma cuadrada que cubre el pecho del portador de cuchillo y Caracola; y otra que aparentemente termina en flecos que es la que posee el Tañedor de Caracola (Strombus) de la PCH. Esto nos hable que en cierta manera es posible plantear de la esclavina como un diferenciador de las funciones de los humanos, en todo caso es de resaltar es que los personajes más importantes aparecen portando la esclavina de tipo simple.

- La faja del taparrabo, lo único observable de la prenda que los humanos Chavín portan es una especie de faja o cinturón que pensamos debió servir para ajustar una especie de taparrabo al estilo de las huaras Paracas, sin embargo esto es hipotético, en todo caso es una propuesta que creemos tiene fundamento en los trabajos de Rebeca Carrión sobre la vestimenta Paracas[21]. Esta aparece de tres tipos: uno donde no se observa ningún apéndice como en el tañedor de caracola y el portador de estólica de la PCH, otro donde si aparecen estos apéndices pero sencillos como en los portadores de estólicas y cabezas trofeo o en el caso del que lleva cuchillo y Caracola; el último tipo de esta prenda es la que lleva los apéndices terminando en serpientes como los portadores de objetos de la PCH o el portador de Strombus y Spondylus. Las diferencias se hacen notar de sencillez a complejidad asociadas a la aparente importancia de los personajes y las labores que efectúan.
- El faldellín, esta prenda es una exclusividad de el Lanzón o Gran Imagen, no se halla otra figura humana que posea esta prenda, posee cabezas que obviamente deben tener una significado mayor que el de ser simples decoraciones, y termina en una especie de flecos. Esta prenda se hace una característica más de singularidad a la Gran imagen.
- Brazaletes y tobilleras, estas prendas aparentemente de metal según la propuesta serían las únicas universales a todas las figuras humanas y no se halla ninguna que posea algún signo a su interior, siendo todas iguales al igual que las tobilleras.

[21] Ver el artículo de Rebeca Carrión Cachot en la Revista Wirakocha volumen 1 (1931) páginas 82 y 83.

- Los Protectores Coxales, la propuesta sobre la existencia de estas prendas choca frontalmente con una serie de interpretaciones apresuradas realizadas por diversos investigadores que han pretendido ver "alas" y por ende caracteres de aves en gran cantidad de figuras humanas Chavín[22]. Para nosotros se trata de protectores coxales trabajados en metal que son parte importante de la indumentaria de los sacerdotes Chavín y quienes los representaron en los soportes físicos creyeron conveniente mostrarlos para lo cual en el caso de las figuras de perfil debieron forzar la perspectiva colocándolos en una vista de planta pero adosados a la espalda dando la ilusión de tratarse de alas. Se trata de objetos de forma de una letra "V" de cabeza o de un cuarto de circunferencia y poseen distinta carga significativa de acuerdo a las funciones que realizan los personajes que los llevan. Una pista para entender en cierta manera esto es observar el monolito de Pacopampa[23] que representa un personaje de manera frontal, si se observa la parte inferior a los lados de las piernas se observará dos apéndices que bien pueden ser un protector coxal observado desde el frente de la figura humana sin que se haya forzado su perspectiva y lo mismo ocurre con las dos figuras que parecen en las columnas de la portada. Las figuras humanas con estos protectores coxales serían VI-NW-7,8,9 y 12; las que aparecen en las dos

[22] Entre ellos se tiene a Federico Kauffmann (2002) obsérvese las páginas 191 y 197 para muestra: Luis Lumbreras (1989) Páginas 164-167 por el contrario señala que se trata de parte la prenda de vestir o talvez mantos plumarios, se sobreentiende en esta propuesta que la perspectiva está forzada para mostrar esta prenda de la misma manera como Kauffmann plantea que el aparente tocado de la estela Raymondi es un manto en una perspectiva forzada para poder mostrarlo. Otro de los investigadores que cree ver personajes alados es Makowski (2000) quien a una figura de Obelisco Tello califica de "Deidad alada" (página 79) sin aparentemente haber comparado la figura con otras, además de no percatarse que las supuestas alas son signos dedos, cosa fácil de notar al comparar con las manos de cualquier otra figura humana.
[23] Ver Iconografía de Cajamarca (1991) página 85.

columnas de la portada, OT-AB-6, la escultura 53, escultura parecida o igual a la 56 pero completa, el "mono" y ene l personaje del cuchillo.

Clasificación del sintagma

Aquí veremos que manera se combinan las prendas de vestir de los Chavinos y si de alguna manera estas combinaciones o caracteres peculiares que pudieran existir tienen alguna relación con la aparente importancia de los representados.

Prendas particularizantes: denominaremos así a aquellas que no se repiten en personajes que realicen diferentes acciones, el caso más notorio es el de los protectores coxales, cada figura humana que no es pareja de otra posee un protector distinto a cualquier otro.

El Protector Coxal

- El tañedor de Caracola (VI-NW-7 y 8) posee uno en forma de "V" invertida en cuyos extremos hay serpientes no pudiendo observarse los probables signos que habría al interior.
- El portador de cactus (VI-NW-12) posee uno en forma de "V" invertida en cuyos extremos hay un grafema cabeza.
- El portador de Objeto desconocido (VI-NW-9) posee un protector coxal parecido al del anterior pero debido a lo maltratada que se haya la piedra no es posible observar más detalles salvo que en los extremos hubo grafemas serpientes.
- El portador de Estólica y un objeto no identificado posee un protector coxal que termina en objetos de tres puntas parecidos al objeto desconocido que porta VI-NW-9.

- El portador de flor (OT-AB-6) posee un protector coxal en forma de "V" invertida que tienen en su interior grafemas dedos.
- El portador de estólica y cabeza trofeo (Escultura 56 y otra similar pero completa) posee uno de los más simples con forma de porción de arco pero con sólo una cinta en su interior.
- El portador de cuchillo y caracola tiene uno similar al anterior pero con más líneas al interior pero es en sí simple.
- El portador de cabeza trofeo (escultura 53) del sitio Yurayako posee uno en forma de porción de arco con líneas que nacen del centro, del vértice, destaca por su simpleza comparado a los de PCH.
- El portador de maza de la columna norte de la portada posee uno de los más complejos: tiene forma de "V" invertida donde cada saliente es recorrida por una boca en cinta que es enmarcada por serpientes y hay una cabeza inserta al medio.
- El portador de maza de la columna sur tiene uno similar al anterior pero con mayor carga significativa expresada en mayor cantidad de signos cabeza en las salientes.

La esclavina

- El Tañedor de Caracola de VI-NW-7 y 8 lleva una esclavina que aparentemente termina en flecos, es el único con una esclavina de ese tipo.
- El portador de estólica y cabeza trofeo (Escultura 56 y similar pero completa) lleva una esclavina en forma de "V" que le cubre el pecho, es el único en llevar este tipo de prenda.

- El Portador de Cuchillo y caracola lleva una esclavina que tiene forma de cuadrado que cae sobre el pecho, es el único con este tipo de prenda.
- La esclavina normal que apenas cubre el cuello en su base y mínima parte del pecho sin signo ni adorno de ningún tipo aparece como un rasgo común en el resto de figuras humanas que aparentan ser sacerdotes y en la Divinidad del Lanzón así como los seres humanos alados de la Portada.

La Faja del Taparrabo

- El portador de estólica y un objeto desconocido y el tañedor de caracola de la PCH llevan la más sencilla.
- El Portador de estólica y cabeza trofeo y el portador de cuchillo y caracola llevan la faja normal con sus apéndices sueltos.
- La faja que termina en cabeza de serpientes es propia de el resto de personajes que parecen ser sacerdotes y portan la esclavina simple, es un rasgo que no aparece en la divinidad.

El Faldellín

- Es un rasgo distintivo de la divinidad que lo hace prescindir de la Faja del Taparrabo.

Prendas generalizantes: llamaremos así a las prendas que son propias de todas las figuras que son analizadas. El único caso de estos es lo que corresponde a los brazaletes y las tobilleras que son del mismo tipo en todos los personajes.

En general el tipo de combinación de prendas es el siguiente: una esclavina, brazaletes, tobilleras, faja de taparrabo y en algunos casos el protector coxal y sólo en el caso de la divinidad este es ausente así como la faja. A excepción de los brazaletes y las

tobilleras el resto de prendas distinguen a los personajes de acuerdo a sus funciones, de esto podemos dar algunos comentarios.

El Lanzón es único, debe representar a la Divinidad pues la combinación de prendas que posee no se repite.

Hay humanos con esclavina simple y faja de taparrabo que termina en serpientes que portan cetros, cactus, conchas u objetos no identificados, estos se pueden catalogar como de alta importancia religiosa y puede señalarse que esa es la indumentaria de los sacerdotes.

Hay humanos con una faja muy sencilla con o sin apéndices que portan esclavinas de diversos tipos, en general estos personajes aparecen portando cabezas trofeo, cuchillos, caracolas o estólicas, es decir, instrumentos más profanos –aparentemente- que los aproximan más a labores más guerreras y podemos catalogarlos como una especie de guardia del templo o sacerdotes guerreros.

Acerca de los tocados y sombreros no tenemos conocimiento de trabajos sistemáticos acerca de los tocados de los personajes Chavín, son casi siempre tomados como algo secundario a la hora de describir a las figuras humanas, sin embargo, para nosotros es algo de suma importancia pues los consideramos como un rasgo individualizante de las funciones o personalidad de cada una de las figuras analizadas y es algo que también parece traslucir o dejar notar una diferenciación de tocados en lo que respecta a la procedencia de las estelas o soportes físicos en general de los signos analizados. Sólo el trabajo de Osorio[24] (1988) trata el tema de los tocados pero con una fuerte dosis de subjetividad y misticismo occidental más que andino.

[24] Osorio Olazabal, Mario "Estructuras de Observación Chaupin" Perú 1988 (ver páginas 234 - 236) Se plantea los distintos tocados como una suerte de receptores de energía que es percibida de distintas

Los estilos se dejan notar en los tocados de los personajes: Las esculturas 52, 53 y 54 provenientes de Yurayako aparte de ser separadas del resto como un estilo distinto por la especial manera de representar algunos de sus componentes de la cabeza **(Gráfico 220)**, la particular sintaxis que los aleja de los de la mayoría de figuras procedentes del templo tienen un rasgo más de segregación que son los tocados: son las únicas figuras humanas con un tipo de tocado que semeja una especie de boina o bonete sobre la cabeza muy sencillo que a veces tiene círculos al interior y otras una línea. En este caso nuevamente se tiene como ocurre con el caso de las prendas que la mayor sencillez se tiene en los personajes relacionados a actividades no tan especializadas en el aspecto litúrgico (si se le puede llamar así), es decir, en los personajes relacionados actividades más profanas aparecen rasgos sencillos, en este caso el bonete sencillo está en el personaje que porta una cabeza trofeo.

Dadas las características peculiares de estas tres esculturas serán dejadas de lado en el resto del análisis para centrarnos en las de estilo Templo.

Tocados y sombreros en las Figuras Humanas Templo **(Gráfico 224)**

Denominaremos tocado a un arreglo especial del cabello con algunos elementos adicionales como binchas o amarres de diverso tipo mientras que aludiremos a sombrero como cualquier prenda que cubre la cabeza.

Tocados presentes en el repertorio estudiado:

- Tocado de las 20 serpientes, es el que ostenta el Lanzón, ninguna otra figura humana tiene uno similar, obviamente se trata de cabello echado hacia la

maneras de acuerdo al especial acomodo del cabello, esta energía sería solar y no se especifica la fuente que ampara este planteamiento pero recuerda mucho algunas de las propuestas de la corriente tan de moda de la "new age" o "Nueva Era".

parte posterior de la cabeza que es hecho terminar en serpientes para significar algo (ello lo veremos más adelante).

- Tocado de las 4 trenzas serpentinas, es el que lleva 1 Portador de las Conchas[25], a cada lado de la cabeza le caen dos trenzas formadas cada una por dos haces de cabello que termina en serpientes, el personaje aparece representado de manera frontal por lo que otras trenzas pueden estar quedando ocultas.
- Tocado del cabello trenzado y suelto con serpientes, es el llevado por VI-NW-9 y 12. El cabello se lleva trenzado en la parte superior de la cabeza y cae suelto hacia a tras y adelante terminando en serpientes.
- Tocado de las serpientes extrañas y las volutas, es el llevado por el personaje de la columna norte de la Portada, tres serpientes extrañas de cuerpo corto acompañadas de series de tres volutas forman este extraño tocado que es particular de estas figuras de la portada.
- Tocado de las serpientes extrañas y normales, es el llevado por el personaje de la columna Sur de la Portada. Formado por cuatro serpientes extrañas similares a las de la columna Sur y dos normales que se proyectan hacia delante. Tanto en este caso como en el anterior creemos que todos los grafemas serpientes se refieren al cabello y su significado.
- Los tocados "cónicos", son llevados por el "mono", el portador de cuchillo y caracola, el personaje en actitud de adoración del Obelisco Tello (OT-AB-2) y aparentemente el portador de la Flor pero esto lo ponemos en duda ya que

[25] Como ya se ha mencionado anteriormente somos renuentes al calificativo de "Dios sonriente" o "Medusa" con el que a veces se califica a esta representación.

no queda muy claro. Se caracterizan por llevar una especie de cerquillo, una vincha en la parte media del tocado que remata en un moño amarrado. La tendencia es que el tocado asume la forma de un cono trunco pero es sólo una manera de llamarlo a falta de un nombre más adecuado.

Los sombreros presentes en el repertorio estudiado

- Sombrero de apéndices, presente en el portador de estólica y cabeza trofeo. Recuerda el Bonete Yurayako pero con dos salientes hacia le frente, recuerda también el tocado de los danzantes de Alto de las Guitarras[26]. Es característico de estos personajes.
- Sombrero Radiante, presente en el personaje en actitud de vuelo del Obelisco Tello (OT-AB-4) ha sido interpretado como un rostro humano, sea lo que sea el rostro está enmarcado por plumas y dedos. Es característico de este personaje.

Sombreros y Tocados juntos

- Sombrero corona y cabello suelto, es lo que aparece en VI-NW-7 y 8 y creemos que también en 6 aunque no es comprobable por hallarse este personaje de frente. El sombrero es una corona de diez puntas simple sin mayores ornamentos ni signos. El tocado aparentemente es el cabello suelto hacia atrás y aparece con 4 signos en su interior que serán motivo de análisis en capítulo aparte dadas sus singulares características. Lumbreras (1989) interpreta las líneas finales en el cabello como una aparente representación de cola de jaguar, nos parece que no tiene que ver con ello sino que son otros

[26] Ver Kauffmann, Federico "Historia y arte del Perú Antiguo" (2002) página 210 un buen dibujo de estos "Danzantes", la diferencia en el tocado radica que estos bonetes están rematados sus apéndices en serpientes.

signos colocados allí y su presencia en colas de "jaguares"[27] es por el mismo motivo pero no indica relación con el felino.

- Sombrero de las bocas, volutas y serpientes, es el de la estela Raymondi. Altamente complejo y único en su tipo, caracteriza a este personaje. Dejamos para otro apartado una discusión sobre si se rata de un tocado, sombrero, manto en perspectiva forzada como señala Kauffmann o alguna otra cosa.

Comentarios acerca de lo tratado anteriormente

Se deja vislumbrar una suerte de diferenciación de funciones a través de los tocados en las Figuras Yurayako y por supuesto que es mucho más claro en las Figuras Templo. Más allá de si se trata de sombreros, tocados o combinación de ambos clasificaremos de acuerdo a lo predominante en ellos y su regularidad o unicidad.

Los tocados de serpientes los tenemos en 4 tipos, uno pertenece y es exclusivo de la divinidad, el otro aparece en dos oficiantes de la PCH relacionada al Lanzón, otro en un portador de conchas y el otro en los humanos alados de la Portada. De alguna manera podemos relacionar a estos personajes: la divinidad y sus sacerdotes más directos (los de la PCH) mientras que los de las columnas serían complementarios de alguna manera pues recuérdese que pertenecen a una variante del estilo Templo[28].

Los tocados en corona están relacionados a personajes en actividades aparentemente profanas, tocar una caracola o portar una estólica, pueden relacionarse a estas actividades que no necesariamente indican status bajo pues recuérdese que aparecen junto a los portadores de cactus con cabello de serpientes.

[27] Como ya se ha mencionado anteriormente no somos partidarios de identificaciones al nivel de especie en el caso de representaciones tan cargadas de signos abstractos e icónicos como las que se mencionan.
[28] No necesariamente esta variación indicaría un aspecto cronológico.

Los tocados cónicos se relacionan también a actividades "profanas" y se encuentra representado en el Obelisco Tello un personaje con este peinado, se le puede vincular a actividades guerreras (¿?).

El sombrero de apéndices es propio de personajes que portan estólicas y cabezas trofeo, es particularizante de ellos.

El Sombrero radiante es propio del personaje en actitud de vuelo y marca en cierta manera una oposición complementaria con uno de tocado cónico en actitud de adoración, esto es algo que va a trabajarse más luego.

El Sombrero tocado de las cabezas, serpientes y volutas parece distinguir una gran importancia al personaje de la Estela Raymondi.

La presencia de garras es un rasgo claro que sólo permite realizar una clasificación en dos grupos de figuras humanas: las que sus manos y pies poseen garras y las que no. Resulta clarísimo esto: las figuras que no poseen garras sólo son las de estilo Yurayako y los portadores de estólica y cabeza trofeo, el portador de cuchillo y caracola y el portador de cetro serpentiforme y caracola. Nuevamente las actividades "profanas" son aquellas cuyos ejecutores no poseen estos rasgos especiales. Entendemos por garras las uñas largas estén o no curvas.[29]

El universo de la muestra se ve reducido a 15 figuras humanas si nos restringimos sólo a las de estilo Templo en sus dos variantes, la propuesta es interpretativa y se basa en los siguientes presupuestos.

[29] Para este caso nos resulta intrascendente tratar de identificar si se trata de garras de ave o de felino, por el momento nos basta la presencia de este rasgo, en otro apartado se tratará de identificar a que animal representado en Chavín puede pertenecer el rasgo. Quede claro que hablamos de que animal representado en Chavín y no de que animal real de la naturaleza.

La división principal será la que se da entre la o las divinidades y los seres humanos, los seres humanos a su vez pueden estar divididos de acuerdo a cierta jerarquía.

Esta jerarquía la entenderemos como la que existe dentro de un clero organizado pero no estrictamente de carácter religioso sino a la manera de los Caballeros Templarios, es decir, una clase sacerdotal guerrera con fuertes dosis de chamanismo, esto implicaría una división de las actividades del personal del templo que debe verse reflejada en las características maneras de representar a los sacerdotes de distintas jerarquías.

Esto implicará la existencia de rasgos de la divinidad que pueden aparecer en seres humanos que de una manera u otra se aproximan a esta sea por ser sus sacerdotes o en una probable jerarquía de seres divinos seres de cierta relación con el también divinizados.[30] **(Gráfico 225)**

Divinidades

Creemos que la única divinidad representada en las figuras humanas Chavín es el Lanzón o Gran Imagen, que merece ser llamado Gran Ancestro quien sería la divinidad única presente en Chavín de Huántar, si bien se encuentra ubicado en el Templo Antiguo ello no indica necesariamente que en el Nuevo haya habido otra, si nos llevamos por la idea de complementariedad pueden haberse llevado a cabo acciones complementarias en este otro templo que bien pudo haber tenido un carácter distinto al de adoración del Gran

[30] No creemos que sea como señala Campana (1995a) quien declara de inicio que es el felino quien da rasgos divinizantes, primero porque nisiquiera nos dice en ninguna parte de su libro cuáles son los caracteres del felino y cual es la figura del felino, segundo porque tampoco señala los caracteres de la divinidad más allá de las 4 o 16 serpientes que ve por todos lados y tercero porque las figuras que determina como la divinidad no han pasado por un examen detallado de sus componentes internos para señalar adecuadamente cuáles son sus caracteres que van a ser sus distintivos. En esto mismo también estaríamos discrepando con Tello, pero la crítica sus planteamientos se ve en detalle en lo que respecta a antecedentes, capítulos atrás.

Ancestro, creemos que esta acción es la de regentar el poder de esta divinidad en la tierra por medio del sacerdocio y el de potenciar la energía de los sacerdotes mediante diversas prácticas y el acceso a este Centro de Poder estaría custodiado por dos seres de caracteres divinos pero no objeto de adoración que serían los representados en las columnas que bien pueden ser llamados los Guardianes del Centro de Poder.

Seres humanos

Sacerdotes Mayores

La estela Raymondi y otros dos fragmentos de estelas con representaciones tan o más complejas que la Raymondi[31] nos presentan seres frontales humanos con gran cantidad de caracteres, para nosotros no son otra cosa que los sacerdotes mayores representados haciendo alusión mediante el código de grafemas de sus poderes alcanzados y no representarían divinidades pero si Sacerdotes Gobernantes divinizados.

Sacerdotes

El resto de representaciones humanas se divide en dos categorías: los Sacerdotes Chamanes y los Sacerdotes Guerreros representando respectivamente a las mitades de abajo y de arriba. Caracterizados los primeros por portar objetos litúrgicos como cactus San Pedro, Strombus (aunque este objeto sea un elemento común a ambos sacerdotes), sogas u otros no identificados plenamente mientras que los sacerdotes guerreros portan estólicas, cabezas trofeo, cuchillos y además tienen como carácter un tipo de tocado particular ya definido que aparenta ser un cerquillo con moño en la parte superior de la cabeza sostenido por una bincha. Los Sacerdotes chamanes portan un tocado en corona los de aparente rango menor mientras que los otros tienen trenzas que terminan en serpientes o tocados radiantes.

[31] Tello, 1960 esculturas 23 y 24 en páginas 217 y 218.

Los aparentes rasgos feroces podrían ser los distintivos de sus niveles alcanzados dentro de una compleja jerarquía que empieza con las personas dedicadas a la guerra, defensa de los intereses de la clase sacerdotal mientras que los otros serían aquellos que ya han pasado pruebas que los han hecho merecedores de alcanzar mayores niveles de sapiencia relacionadas a la experiencia extática obtenida a través del consumo de alucinógenos que no habrían hecho otra cosa que agilizar las mentes de hombres que desean aproximarse a su divinidad que sería el gran ancestro de todo el grupo humano que ostentaba el poder en el Formativo medio en Chavín de Huántar.

La estructura interna del conjunto grafemático antropomorfo Chavín sería una figura antropomorfa que se compone de cabeza, cuerpo, brazos, manos, pierna y pies; esta figura antropomorfa puede aparecer de manera frontal, de perfil o, con una parte del cuerpo de perfil y otra frontal. Esta figura es la base sobre la cual se va a ubicar los diversos grafemas que van a dotarla de significados, los grafemas pueden ser otras figuras o grafemas propiamente dichos que solamente tienen razón de ser en la medida que informan algo, entre estos se tiene: el tocado, los pendientes, la esclavina, los brazaletes, objetos en la mano, una prenda en la cultura, un protector coxal y tobilleras. Las prendas de vestir llevan encima, en algunos casos, grafemas que nos informan acerca de sus características propias. **(Gráfico 226)**

Aunque el tema acerca de las series de cinco grafemas o conjuntos grafemáticos se verá con detalle en lo referente a los sistemas subyacentes en el Obelisco Tello queremos adelantar aquí que numerosos conjuntos grafemáticos antropomorfos forman una secuencia de cinco grafemas que mantienen cierta regularidad: cabeza, esclavina, cuerpo, cinturón y piernas. Esto mismo va a ocurrir con otros conjuntos grafemáticos como se verá más en lo siguiente, tanto en felinos, aves o peces.

II.2.2.5.3.2 Propuestas gramaticales acerca del Conjunto Grafemático Felino

Empezaremos describiendo la estructura interna del felino que aparece en el Obelisco Tello, se trata de una secuencia de cinco elementos formada por (de adelante hacia atrás) : grafema cabeza, un grafema separador L, el cuerpo que contiene un grafema cruz cuadrada simple, sigue un grafema cabeza en la cadera y, finalmente la cola que termina en una cabeza **(Gráfico 227).** Esta misma estructura la vamos a encontrar en los felinos de la cornisa de los jaguares pero con bastantes grafemas más que complejizan la figura. No en todos los felinos va a ocurrir lo mismo, en el caso de los de la hilera IX de la Plaza circular hundida, que serán estudiados en detalle luego, se puede notar que la secuencia es de cuatro elementos, se obvia la cabeza en la cadera, la cual si aparece en el felino que se encuentra en la hilera VI. Otros casos como los felinos de la hilera IX de la Plaza circular son los que aparecen en las esculturas 36, 37, 38 y 39 que presenta Tello (1960) que a pesar de hallarse bastante incompletos dejan traslucir que están formados por cuatro elementos. El felino del mortero de Pensylvania es un caso peculiar, es de cuatro elementos pero en este caso el elemento faltante es el grafema separador L mientras que aparece la cabeza en la cadera. Los felinos de la escultura 34 (Tello, 1960) y el dibujo 55 presentado por Lumbreras (1977) aparentemente se tratan de representaciones naturalistas de felinos.

El cuerpo del felino es usado siempre para portar información diversa mediante grafemas S, cruces u otros como componentes ojos; pero, hay algo más respecto de los felinos y es que aparecen siempre en grupo, no se tiene felinos aislados, estos aparecen siempre en secuencia, por ejemplo, en el único caso definido de manera clara que es la Plaza Circular Hundida, se tienen secuencias de 14 felinos en la hilera IX mientras que en la VI aparecen flanqueando las escaleras, creemos que más allá de una idea de estos

como especies de "guardianes" parece tratarse d algo que tiene que ver con números y ciclos que serán vistos luego en detalle. Lo mismo se tiene en las esculturas 36, 37, 38 y 39 (Tello, 1960) e incluso en la cornisa de los jaguares donde aparecen dos. Lamentablemente estas piezas no se encuentran en sus contextos originales ni se tiene idea de cuantos componían cada secuencia.

II.2.2.5.3.3 Propuestas gramaticales acerca del Conjunto Grafemático Ave de alas extendidas

Empezamos con la descripción del ave de alas extendidas presente en el Obelisco Tello, se trata prácticamente de una figura naturalista, formada por un cuerpo, cabeza, alas y extremidades inferiores, pero, esta disposición va a permanecer en los conjuntos grafemáticos de este tipo más complejos.

Al observar la escultura 6 presentada por Tello (1960) es posible darse cuenta que estas aves también aparecen en secuencias numéricas, pero, nuevamente no se puede saber las cantidades debido al carácter fragmentado de las litoesculturas y la carencia de contextos.

La estructura interna d la mayoria de las aves también es una secuencia de cinco elementos: grafema cabeza, un grafema boca o L como separador, una cinta de boca continua, otro grafema cabeza y finalmente la cola. **(Gráfico 228)**

II.2.2.5.3.4 Propuestas gramaticales acerca del Conjunto Grafemático Ave de perfil

El ave de perfil que aparece en el Obelisco Tello se encuentra muy destruida debido a la erosión y no se puede apreciar muchos detalles, sólo es claro que detrás de la

cabeza aparece un ala y delante hay un elemento que ha sido interpretado como una especie de envoltura. Otras esculturas con aves de perfil son 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26 y 28 de Tello (1960) y dado su carácter incompleto, al igual que la de Obelisco no se puede entender totalmente la estructura, pero se puede apreciar que está presente el grafema cabeza, seguido de un grafema separador L que a veces es una boca, detrás está el ala y aparentemente hay una cola y las extremidades inferiores. Donde mejor se puede apreciar la estructura interna es en las aves de perfil del dintel de las falcónidas.

Las aves de perfil de la Portada de las Falcónidas se encuentran sobre un dintel, aparentemente de este dintel solamente se cuenta con la mitad, el total de aves en el fragmento conservado es de ocho, entonces, podemos suponer que el total de las figuras de aves fue 16, siguiendo la fuerte dualidad y equilibrio. No todas las aves son iguales pero comparten la misma estructura interna: un grafema cabeza, un grafema separador L, cuerpo, cola, ala y extremidades. Todas las bocas tienen un par de colmillos cruzados y uno en el extremo distal, después del cual recién aparece el pico excepto en un caso que en vez de pico se tienen dos prolongaciones que terminan en cabezas con picos; una tiene la comisura hacia abajo, una hacia arriba y el resto la tienen recta pero todas están formadas por un solo labio. La mayoría (6) tienen la pupila hacia arriba pero dos la tienen al centro, todos tienen la órbita circular con párpados en cinco casos, estos tienen doble terminal en volutas y serpiente o en punta, en un caso sólo tiene un apéndice en cinta. Todas las orejas son en cinta doblada doble, como las características de las cabezas humanas. Todas las aves tienen apéndice.

Desde el extremo hacia el aparente centro donde el fragmento del dintel se habría unido con el faltante se tiene que la primera ave es la que posee en vez de pico dos

terminales con cabezas con picos, le siguen dos aves que poseen como característica que de sus extremidades inferiores nazca otra, después hay una secuencia de cuatro aves similares para terminar con una que mira en dirección opuesta donde termina aparentemente esta secuencia.[32] Las aves de perfil se asocian a una secuencia numérica de ocho y 16 de la misma manera como los felinos a una de 14, 28 y 56. Más adelante veremos más detalles acerca de la secuencia numérica de aves. **(Gráfico 229)**

II.2.2.5.3.5 Propuestas gramaticales acerca del Conjunto Grafemático Pez

El pez que aparece en el Obelisco Tello es poseedor de la siguiente estructura: grafema cabeza, grafema separador, cuerpo, grafema separador y aletas caudales, sobre el cuerpo van las otras aletas. El resto de peces comparten estas características; pero, es en el que aparece en la Galería de las Vigas Ornamentadas donde se pueden apreciar más detalles como una cinta de boca continua en el medio del cuerpo. El pez se caracteriza por aparecer en una posición subordinada, se encuentra al exterior de uno de los dragones del Obelisco, al exterior e interior del dragón de la estela de Yauya/Chincho, en la maza de uno de los personajes antropomorfos de las columnas de la portada de las falcónidas y sólo en la Galería aparece en una ubicación más o menos importante junto a cuatro spondylus.

[32] Es interesante que en el textil Chavín de Ullujalla se tenga una secuencia de ocho personajes antropomorfos y también uno de ellos cambie la dirección en la que todo el conjunto iba, en ese caso la dirección de las manos cambia mas no la mirada como ocurre con las aves de perfil. En el textil el personaje que cambia la dirección se encuentra asociado a una cabeza d felino; al otro extremo de la cabeza de felino se encuentra una cabeza de ave, y esta a su vez se encuentra al pie de un personaje que lleva un cetro con forma de pez. Veremos más adelante más detalles al respecto.

II.2.2.5.3.6 Propuestas gramaticales acerca del Subcomplejo Grafemático Dragón

Nosotros vamos a llamar "dragón" a las representaciones complejas formadas por diversidad d caracteres que no pueden ser definidos como de un solo animal, pero, más allá de ello, optamos también por llamar de esta manera, en particular a los seres complejos que aparecen en número de dos, siendo similares o con pequeñas diferencias en dos soportes físicos de grafemas: el Obelisco Tello y la Estela de Yauya/Chincho y con algo más de reservas al llamado dintel de los jaguares.

Los dragones que aparecen en cada uno de los subcomplejos grafemáticos del Obelisco Tello tienen la siguiente estructura interna: se inicia con un grafema cabeza seguido por una figura antropomorfa, de esta sigue una cinta de boca continua, luego otra figura antropomorfa y se finaliza con una cabeza que produce; tanto arriba como debajo de la cinta de boca hay diversos elementos como cabezas solas, cabezas que producen, Strombus, otros antropomorfos y las extremidades. Cada dragón del Obelisco es una secuencia de cinco elementos muy similar a la que se ha apreciado anteriormente tanto en felinos como peces. La manera como se han ordenado los conjuntos grafemáticos se presta para plantear la existencia de una detallada planificación previa al tallado de las figuras y grafemas.

El dragón de la estela de Yauya/Chincho también es una secuencia de cinco elementos, aunque en este caso estos no posean la variedad de los del Obelisco. Se inicia también con una cabeza, sigue con una boca con las comisuras hacia arriba, después viene una hilera de vértebras, luego nuevamente una boca pero ahora con la comisura recta para finalizar con una cabeza que tiene debajo aletas y otra hilera de vértebras. Al igual que los dragones del Obelisco Tello aquí también hay grafemas al exterior del cuerpo, en este caso son peces, grafemas S y cruces cuadradas. **(Gráfico 230)**

II.3 DECODIFICACIÓN GENERAL DEL OBELISCO TELLO

"Las relaciones sociales en que nacían las mujeres y los hombres andinos resaltaban el género como el armazón alrededor del cual organizar la vida."
("Luna, sol y brujas Género y clases en los andes prehispánicos y coloniales" Irene Silverblatt)

En lo anterior referido a la Sistematización, creemos haber dejado las bases para el establecimiento de una gramática de los grafemas, sin embargo, es notoria la ausencia de interpretaciones que vallan más allá de establecer relaciones de jerarquía o de aparentes relaciones de asociación o dependencia entre unos componentes o grafemas y otros, para lograr entender un poco más esto, es necesario analizar otros contextos de litoesculturas y ahondar más en las estructuras subyacentes en el Obelisco así como plantear la familia de lenguas por medio de las cuales se podría decodificar este sistema grafemático.

Empezaremos con las estructuras subyacentes en el Obelisco que nos servirán de pretexto para dar una revisión general al sistema dual a través de diversas fuentes haciendo talvez un abuso de la analogía, pero creemos que si esta se realiza con base puede darnos resultados beneficiosos para nuestros objetivos. Se continuará con todo lo referente a las lenguas candidatas a ser las que fueron habladas en tiempos de Chavín para finalizar con la mitología y cosmovisión tanto andina como amazónica que nos servirán para dotar al sistema hallado previamente de propuestas de significados. Se finalizará con una propuesta de decodificación de los grafemas del Obelisco Tello.

II.3.1 Estructuras Subyacentes en el Obelisco

Recordando que entendemos por estructura *"lo que revela el análisis interno de una totalidad: los elementos, las relaciones entre estos elementos y la disposición, el sistema, de estas relaciones entre sí"* (Pouillon, 1973: 2) llamaremos estructura subyacentes a aquellas que se definen sólo tras un análisis más exhaustivo que no son posibles de notar viendo sólo la disposición de los elementos sino también comparando con otros soportes físicos de grafemas. La base de todo es un sistema dual que se puede rastrear desde Chavín hasta el Tawantinsuyu, para esto vamos a seguir el siguiente orden: el sistema dual Chavín comparado con el del Tawantinsuyu; seguiremos con las relaciones entre lo representado en el Obelisco y las otras esculturas y secuencias numéricas que se traslucen para finalizar con el estudio de la secuencia de cinco elementos.

II.3.1.2 El sistema dual

No será este parágrafo un pretexto para realizar una revisión exhaustiva de todo lo que se ha escrito acerca de la dualidad andina, nos bastará con mostrar la que se encuentra en Chavín. Para esto se trabaja con las diversas litoesculturas Chavín en las que se puede apreciar diversa relaciones duales que unidas entre sí nos permitirán conocer el sistema que se esconde detrás de ellas.

Partimos con la hipótesis de trabajo siguiente: existe un sistema de dualismo que ordena las representaciones de figuras y grafemas Chavín, es posible conocerlo a través del estudio de las relaciones duales que se puede observar entre los grafemas y figuras. Estas relaciones pueden manifestarse de manera directa, en el caso de observarse claramente contrapuestas dos grafemas que son opuestos; pero, también puede darse el

caso de hallarse juntos a grafemas pertenecientes a grupos opuestos. Para poder realizar la distinción referida a la confusión que podría producirse por el segundo caso es necesario tomar como manifestaciones de dualidad ejes a las que son más claras antes que las dudosas.

Analizaremos primero que es lo que tenemos en la Gran Imagen **(Gráfico 231)**, el personaje antropomorfo se encuentra con un brazo levantado, ese es el derecho; mientras que el otro brazo, el izquierdo, se encuentra hacia abajo. Entonces establecemos la siguiente relación:

Derecha – Izquierda

Arriba – Abajo

Ahora veamos que es lo que ocurre con el personaje que hemos denominado como "Portador de las conchas" **(Gráfico 232),** en su mano derecha sostiene una concha Strombus y en la izquierda tiene una de spondylus. Establecemos la siguiente relación:

Derecha – Izquierda

Strombus – Spondylus

En el caso de Obelisco Tello **(Gráfico 233)** uno de los dragones es masculino y el otro femenino, el lado masculino consume, mientras que el lado femenino produce; además podemos ver que el tocado de uno de los personajes antropomorfos, el que está en actitud de vuelo, posee seis plumas cuando está en el lado masculino y 12 cuando está en el femenino; de acuerdo a esto, establecemos las siguientes relaciones:

Masculino – Femenino

Consumo – Producción

6 – 12

La fachada del templo tardío **(Gráfico 234)** junto a la portada de las Falcónidas también es susceptible de ser analizada de esta manera, hacia el norte tenemos el lado donde las piedras son oscuras, mientras que al sur las piedras son claras; el lado norte es la izquierda del edificio mientras que el lado sur es la derecha. Formamos las siguientes relaciones:

Derecha – Izquierda

Claro – Oscuro

Sur – Norte

En el textil de Ullujalla **(Gráfico 235)** tenemos una mitad de este más clara que la otra, en cada una de estas mitades tenemos dos grafemas cabezas que se encuentran opuestos y cada uno en un lado del textil, en el lado oscuro se encuentra un grafema cabeza de felino que recuerda mucho al felino de la cornisa de los jaguares mientras que en el lado claro se tiene un grafema cabeza de ave. Organizamos entonces la siguiente relación (especificando que ave y felino son sólo grafemas cabezas):

Claro – Oscuro

Ave – Felino

Hasta aquí lo que concierne al análisis donde el sistema dual se manifiesta de manera directa[33], de acuerdo a esto se puede plantear la siguiente propuesta general de sistema dual que luego será complementada tras analizar otras litoesculturas:

A - B

Arriba – Abajo

Derecha – Izquierda

[33] Llamará la atención que no se halla incluido a los personajes antropomorfos de las columnas de la Portada de las falcónidas al haber propuesto el género de cada uno Patricia Lyon, el problema es que no concordamos con dicha interpretación y que se desconoce cual columna iba realmente a que lado.

Strombus – Spondylus

Masculino – Femenino

Consumo – Producción

6 - 12

Claro – Oscuro

Sur – Norte

Ave – Felino

Hemos dado una nomenclatura a cada una de las columnas, de esta manera, una es A y la otra B, para evitar confusiones y como una manera de adelantare lo que trataremos posteriormente, llamaremos al campo de A el campo masculino y al de B el femenino, pudiendo usar cualquiera de las dos maneras de nombrar cada campo.

Daremos por sobreentendido que al encontrar cualquier elemento perteneciente a una de las columnas se tiene la presencia tácita del carácter de ese grupo sobre otro elemento asociado al inicial, si esto no se encontrara en contradicción con el resto del sistema.

Ahora veremos diez casos de litoesculturas donde el sistema dual no se manifiesta de manera directa y nos servirá para complementar lo anteriormente señalado. Enumeraremos primero los diez casos y luego los analizaremos uno por uno.

1- Spondylus que produce y agrupación de grafemas S se ubican frente al dragón macho del Obelisco Tello. **(Gráfico 236)**

2- Pez y ave de alas extendidas frente al dragón femenino del Obelisco Tello **(Gráfico 237)**

3- Ave de perfil entre los dragones femenino y masculino del Obelisco Tello **(Gráfico 238)**

4- Felino y cruz cuadrada entre los dragones masculino y femenino del Obelisco Tello (**Gráfico 239**)

5- Cuatro spondylus asociados a un pez que porta cruces cuadradas en la Galería de las Vigas Ornamentadas (**Gráfico 240**)

6- Serpientes y felinos en la cornisa de los jaguares (**Gráfico 241**)

7- Ave de alas extendidas y felino en la escultura 36 (Tello, 1960) (**Gráfico 242**)

8- Ave de perfil asociada a personaje antropomorfo en columna de la Portada de las Falcónidas (**Gráfico 243**)

9- Ave de alas extendidas y pez asociados a personaje antropomorfo en columna de la Portada de las Falcónidas (**Gráfico 244**)

10- Peces, cruces cuadradas y grafemas S en el exterior de los Dragones de la Estela de Yauya/Chincho (**Gráfico 245**)

Ahora veremos de qué manera esto se relaciona con lo establecido anteriormente del sistema dual y lo complementa a la vez que, en el caso del Obelisco Tello, ya nos está dando algunos campos semánticos.

1- El spondylus ya está definido como un elemento de B o femenino, de esta manera podemos decir que lo que respecta a los grafemas S queda en duda, pero, siendo que uno similar es el genital del dragón femenino lo podemos adscribir a este campo también. El dragón masculino del Obelisco Tello consume dos elementos femeninos entonces.

2- En este caso se podría pensar que en complementariedad a lo que ocurre con el dragón A el B podría producir dos elementos masculinos,

sin embargo, el asunto no es tan sencillo, es claro respecto al ave de alas extendidas, esta es masculina pero sobre el pez hay que esperar un poco que por el momento nos resulta ambiguo.

3- El ave de perfil de Obelisco Tello se encuentra entre el dragón masculino y el femenino pero más cerca al femenino, pero, el ave es claramente perteneciente al campo masculino de A.

4- Caso contrario, el felino del Obelisco está entre el dragón masculino y el femenino pero más cerca al masculino pero es claramente un elemento femenino. La cruz resulta siendo ambigua pero podría asociarse a lo femenino también.

5- Aparecen asociados spondylus, pez y cruces cuadradas; el spondylus es femenino y la cruz aparentemente también, asociaremos a este campo B también al pez.

6- El felino es femenino, aparece ligado a serpientes, pero estas no se encuentran en la misma cara que los felinos sino en la más estrecha de la cornisa, la serpiente será adscrita a A o masculino.

7- Esta es una situación análoga a la anterior pero aquí el ave de alas extendidas ocupa la cara mayor de la cornisa y los felinos la menor; siendo los felinos de B o femeninos se confirma aquí la contraposición con el ave que es A o masculina.

8- Un ave de perfil es masculina y podría ligar al personaje antropomorfo en el que se encuentra hacia ese campo.

9- Es una situación análoga a la que se tiene en el exterior del dragón femenino del Obelisco Tello, dos elementos, uno de A y el otro de B,

esto podría indicarnos que este personaje antropomorfo en el que se encuentran es femenino.

10- Grafemas S, cruces cuadradas y peces, todos serían elementos B o femeninos.

Lo nuevo que tenemos en relación a la primera propuesta del sistema dual es lo siguiente:

A – B

Ave de alas extendidas – Pez

Ave de perfil Felino

Serpiente -

- Cruz cuadrada

Vemos que se han creado dos nuevas oposiciones y tenemos dos elementos más de los que no se ha podido definir su oposición pero se tiene claro el campo al que pertenecen.

Antes de juntar todas las relaciones de oposición veamos que tenemos tres tipos de oposiciones: una es referida a conceptos, la segunda es numérica y la tercera se refiere a grafemas en particular. Organizando todo tenemos lo siguiente de acuerdo a lo cual nos vamos a guiar de aquí en adelante:

A - B

Conceptos

Arriba – Abajo

Derecha – Izquierda

Blanco (Claro) – Negro (Oscuro)

Masculino – Femenino

Sur – Norte

Consumo – Producción

Números

6 – 12

Grafemas

Ave de perfil – Felino

Ave de alas extendidas – Pez

Strombus – Spondylus

Serpiente –

- Cruz cuadrada

En esto el rasgo semántico está dado por el binomio Masculino – Femenino, Consumo y producción son acciones características del primer binomio. Derecha – Izquierda, Sur – Norte y Blanco - Negro nos sirven en cierta manera como significantes de los dos primeros binomios y además nos pueden ayudar a determinar a que campo pertenecen ciertos grafemas que poseen dichos colores en sus soportes físicos o se puede determinar el lado al que se ubican. 6 - 12 pueden estar referidos a ciclos numéricos probablemente calendáricos. Arriba y abajo deben tener un significado mayor que simplemente asociarlo al género, es probable que tenga también que ver con Sur – Norte. El resto de binomios son grafemas de los que no poseemos más conocimiento que se oponen unos a otros y que pertenecen a cierto campo pero no tenemos propuestas fiables de significado, por el momento planteamos que se tratan de grafemas cuyo significado está relacionado a cuerpos celestes que han tenido importancia para la realización de un calendario agrícola y ritual. Para aportar más en relación a los significados vamos a estudiar de manera somera el "Altar Mayor del Coricancha"

(**Gráfico 246**) del cronista indígena Don Joan De Santa Cruz Pachacuti. Pero antes es necesario aclarar algo respecto de este supuesto "Altar".

Tenemos conocimiento de trabajos acerca de esta crónica de Santa Cruz y del dibujo que presenta, estos estudios presentan diversas propuestas interpretativas y otros como el de Duviols (en Santa Cruz, 1993) presentan esta crónica y sus dibujos como resultado del deseo de un indígena cristianizado de acomodar su cosmovisión a la occidental, además el dibujo del "altar" sería una copia de un retablo colonial para instruir sobre la fe católica. No restamos importancia a este trabajo ni sus aportes pero, el sentido de dualismo , complementariedad y unidad de contrarios que se observa en el dibujo no nos parecen occidentales y parece más acomodarse a lo que hemos obtenido para Chavín. En todo caso, ciertamente, este cronista acomodó la cosmovisión andina a un patrón expositivo occidental como los retablos mencionados por Duviols. No vamos a entrar aquí en detalles acerca de otros trabajos sobre este dibujo.[34]

En este dibujo existe una gran cantidad de elementos representados, estos suman un total de 20, a estos, de acuerdo a su posición, se les puede clasificar de la siguiente manera: elementos al centro, a la derecha y a la izquierda; además de gran cantidad de nombres que se les da a estos elementos y otros conceptos (**Gráfico 247**).

Los elementos que aparecen al centro del dibujo son (de arriba abajo): Orcorara (tres estrellas iguales), Wirakucha Pachayachachik (plancha de oro), chacana en general (cruz formada por cuatro estrellas: saramanca, cuychi o turomanya, coramanca y otra sin nombre) y Korikancha (templo).

[34] Para mayores detalles acerca del altar del dibujo del Altar del Coricancha de Santa Cruz véase Lehmann Nistche, R. Coricancha, el Templo del Sol en el Cuzco y las Imágenes de su altar Mayor, en Revista del Museo de la Plata, 1928. Tomo n° 31 pp. 1 - 260. Ed. Coni. Buenos Aires Argentina o Milla Villena, Carlos 1983 (1992) Génesis de la Cultura Andina Tercera edición edita Colegio de Arquitectos del Perú Carlos Milla Villena Lima Perú 272 pp.

Los elementos que aparecen a la derecha del dibujo son (siempre de arriba abajo): Inti (sol), Chaska Koillur (lucero de la mañana), huchu, verano, catachillay, chucilla o Illapa (rayo), arco del cielo, mamapacha o kamakpacha (el mundo), Pilcomayo (río), el hombre y los ojos Ymaymana.

Los elementos que aparecen a la izquierda del dibujo son (de arriba abajo): Killa (luna), Choke Chinchay o Apachi ururi (lucero de la tarde), Pukuy, nube, invierno, niebla, granizo, caua o Choque Chinchay, Mamakucha (mar), Pukyu (laguna), mujer y árbol mallki.

Vamos a proponer que los elementos que aparecen en el medio del dibujo son elementos integradores, que están más allá de la oposición y equilibran el estado de los contrarios, los elementos de la derecha están definidos en cierta manera por lo masculino mientras que los de la izquierda lo están por lo femenino **(Gráfico 248)**.

Dejando de lado momentáneamente a los elementos integradores del centro planteamos el siguiente sistema de oposiciones expresado en el dibujo de Santa Cruz:

Sol – Luna

Lucero de la Mañana – Lucero de la Tarde

Verano – Invierno

Rayo – Choque Chinchay

Mamapacha – Mamacocha

Hombre – Mujer

Ojos Imaymana – Árbol Mallki

Aquí podemos aumentar derecha e izquierda y tendríamos un cuadro muy aparecido al de Chavín, la diferencia radica en lo siguiente: aquí tenemos significados directos y no grafemas, si el conjunto de binomios de cada sistema comparte similitudes

podemos usar el de Santa Cruz, que podemos denominar un Sistema Dual Andino – Colonial, como una base para dotar de significados al de Chavín. Dada la similitud en cuanto a Género y posición (derecha e izquierda) ordenaremos el sistema dual andino – colonial también con los campos A y B, de la siguiente manera:

A – B

Masculino – Femenino

Derecha – Izquierda

Mañana – Tarde

Verano – Invierno

Rayo – Choque Chinchay

Mamapacha – Mamacocha

Ojos Imaymana – Árbol Mallki

Los podemos clasificar en las siguientes categorías: conceptos (género, lado, tiempo y estación) y elementos de la naturaleza (tierra, mar, rayo, constelaciones y otros.).

Si comparamos esto con el sistema dual Chavín tenemos las siguientes similaridades: la división en género con el binomio Masculino – Femenino, relacionado esto con Derecha – Izquierda. Podríamos aumentar también que puede existir cierta equivalencia entre Mañana – Tarde del Sistema Dual Andino Colonial y Claro – Oscuro de Chavín. Además la división en dos estaciones que plantea Santa Cruz de Verano – Invierno puede equivaler con 6 – 12 de Chavín como meses que dura la primera estación y la duración total del ciclo, esto es demasiado débil aún, pero vale tenerlo en cuenta. La principal diferencia entre ambos modelos duales es la existencia clara de elementos integradores en el andino Colonial, el primero se trata de un elemento llamado Orcorara

o tres estrellas iguales que recuerda demasiado a una cruz cristiana, además esta se halla en la cúspide del dibujo, dudamos de este elemento. Para nosotros los más importantes son la lámina de oro que representa a la divinidad y el Templo Coricancha, esto alude a que los más importantes factores de integración de los contrarios son la divinidad y su Templo o espacio físico donde se le rinde culto. Por el momento no se puede definir esto a través de los grafemas Chavín pero resulta tentador ir mencionando que en este caso la divinidad Chavín planteada, la Gran Imagen, encaja en esto y el Templo de Chavín también según como se verá más adelante.

Para completar un poco lo que se ha visto podemos complementar en cierta manera el Sistema Dual Andino colonial con dos informaciones provenientes de dos dibujos de Felipe Huamán Poma de Ayala: los dos supuestos escudos de armas de los Incas, para el caso no nos importa si estos escudos son invenciones del cronista, a nosotros nos parece que dentro del andamiaje occidentalizador se han deslizado informaciones interesantes, obsérvese primero las "Armas Propias" **(Gráfico 249)**, en la parte superior al lado derecho se encuentra el Sol y al Izquierdo la Luna. En el caso de las "Segunda Arma" **(Gráfico 250)** se tiene en la parte superior, a la derecha un ave y a la izquierda un felino. El primer caso corrobora lo que se tenía en Santa Cruz y en el segundo es una similitud con el Chavín.[35]

Podemos citar también una oración presentada por Cristóbal de Molina el Cusqueño: en esta se puede leer:

> "¡Oh Hacedor¡ que estás en los fines del mundo sin igual, que diste ser y valor a los hombres, y dijiste: sea este hombre, y a las mujeres: sea esta mujer; diciendo

[35] Si se observa bien el dibujo podrá notarse que esta ave se encuentra de perfil, encajando de manera perfecta con lo establecido en Chavín que debe oponerse al felino; sin embargo, esto nos parece meramente casual pues se trata del ave de Korequenke cuyas plumas se usaban para confeccionar adornos para el Inca, lo que importa es la manera d ordenar los elementos dentro de une espacio.

esto, los hiciste y los formaste y diste ser. A estos que hiciste, guárdalos que vivan sanos y salvos, sin peligro, viviendo en paz. ¿A dónde estáis? ¿En lo alto del cielo o abajo, en los truenos o en los nublados de las tempestades? Óyeme, respóndeme y concede conmigo, y dadnos perpetua vida, para siempre tenednos de tu mano; y esta ofrenda recíbela doquiera que estuvieras, ¡Oh Hacedor¡" Cristóbal de Molina, 1947: 81 – 82)

Nótese las oposiciones siguientes: arriba y abajo, hombres y mujeres, y, truenos y nubes; esto se puede corroborar con todo lo anteriormente señalado. Para el caso no importa si la oración es un invento y tiene apariencia católica, nos importa que a pesar de todo ello haya sobrevivido parte de un sistema de oposiciones.

En el caso del sistema Dual Chavín carecemos de significado para diversos elementos pero, recordemos algunas propuestas de Tello (1923, 1960) y Carrión (1948). Acerca del felino señalan que se trata de la representación de la constelación de Las Pléyades, sobre el ave (que según Tello era un cóndor y para Amat es un águila Arpía) señalan que es el símbolo del Sol y el pez es la Luna; aunque sin mayor respaldo para estas hipótesis las vamos a hacer nuestras, pero serán confirmadas más adelante. Estableceremos el siguiente Sistema Dual Unificado:

A – B

Masculino – Femenino

Arriba – Abajo

Derecha – Izquierda

Sol – Luna

Consumo – Producción

Mañana – Tarde

Verano – Invierno

6 – 12

Rayo – Pléyades

Tierra – Mar

Ave de alas extendidas – Pez

Ave de perfil – Felino

Blanco – Negro

Sur – Norte

Strombus – Spondylus

Ojos Imaymana – Árbol Mallki

- Cruz Cuadrada

Serpiente –

Siendo los elementos unificadores la divinidad y el Templo en ambos casos.

El Sistema Dual Andino Colonial y el Chavín son, a nuestro parecer, perfectamente compatibles, la estructura permanece, pero, las formas pueden variar, así como los grafemas usados; esto quiere decir acaso, que estamos cayendo en lo tan criticado anteriormente en Antecedentes en general y los metodológicos referido a creer que no hay cambios en la ideología andina a lo largo del tiempo; creemos que no es así, nosotros planteamos bases para nuestras hipótesis de trabajo, estas no son disparadas alegremente con argumentos etnohistóricos o etnográficos, más adelante veremos como se maneja esta fuente de manera adecuada. Nótese que para elaborar el Sistema Dual Andino estamos usando material grafemático y escrito o gráfico de los denominados "Horizontes estilísticos", o mejor dicho, momentos de cierta centralización del poder en los andes expresado a través de la difusión de un estilo cerámico, las cosas pueden resultar muy distintas durante los dos momentos de apogeo regional. En figuras Wari y

Tiwanaku se expresa también el Sistema Dual pero no aporta tanta información como lo ya presentado.

II.3.1.2.1 El Obelisco Tello como expresión de un Sistema

Es a Julio C. Tello a quien debemos la mejor interpretación acerca de la naturaleza verdadera de lo representado en el Obelisco Tello, la visión aportada por él para entender el Obelisco como un sistema debe ser reconsiderada y tener presente a este autor como un pionero de la arqueología estructural en el Perú. Para el caso, lo volveremos a citar textualmente:

> "... las figuras representadas en el Obelisco son dos aspectos diversos de una divinidad cuyo poder o atributo principal es otorgar a los humanos los frutos alimenticios; por ello lleva en sus garras dichos frutos. En su primer aspecto (...) lleva por esto, los frutos dentro de su cuerpo, y en su genital la semilla que debe reproducirlos. Bajo la acción de otros poderes de la naturaleza, simbolizados por un cóndor, un pez y un monstruo serpentiforme, esta divinidad prodiga frutos y semillas. Pero cuando el animal destroza o devora a los animales secundarios que simbolizan dichos poderes, entonces las semillas germinan, crecen y florecen; sin duda, porque se ha disminuido o amortiguado dichos poderes. El primer aspecto de esta divinidad, puede significar el agente que origina el periodo seco o caluroso, cuando desaparece la florescencia y quedan sólo las semillas; el segundo, el periodo oscuro y lluvioso del invierno, en que dichas semillas germinan y crecen. ¿Representará I el agente o causa de verano y otoño y II el agente o causa del invierno y primavera? ¿se tratará de un dios que controla la agricultura? (...) Todos estos diferentes elementos que aquí aparecen reunidos en un todo complejo y misterioso, forman parte seguramente de un ciclo mitológico relacionado con los poderes de la naturaleza que influyen directamente en la conservación o destrucción de los valores socioeconómicos de la humanidad". (Tello, 1923: 286)

Básicamente tenemos que cada uno de los dragones corresponde una acción determinada, esta acción influye en lo que ocurre en el siguiente, esta acción está marcada por algo que ocurre con elementos externos al cada dragón, esto nos basta, para el caso no importa si hay equivocaciones en las interpretaciones o a alguien le parece

aventurado hablar de estaciones o agentes del clima. Lo que Tello deduce por intuición nosotros queremos dotarlo de mayor evidencia, en este caso, Grafemática, para ello primero veremos cuáles son las diferencias en cada uno de los dragones de cada Subcomplejo grafemático (**Gráfico 251**). Mencionaremos primero lo que se tiene en el Subcomplejo A y luego la diferencia respecto B pero, ya explicándolo según lo que se tiene en la gramática.

Lo primero está referido al exterior de cada Subcomplejo, en el A se tiene un "paquete" de grafemas S y un Spondylus que produce tres serpientes, y debajo de ellos al nivel de las extremidades una cruz cuadrada compleja con elemento interno y un felino; en el B, hay un ave de alas extendidas, un pez y a la altura de las extremidades un ave de perfil. Entonces se puede formar las siguientes oposiciones:

A – B

Grafema S, Spondylus que produce – Ave de alas extendidas, pez

Cruz cuadrada, Felino – Ave de perfil

Ya hemos mencionado que el dragón del Subcomplejo A "consume" elementos, mientras que el B los produce. Esto quiere decir que A consume grafemas S y un Spondylus que produce o en todo caso las serpientes producidas por este, las serpientes tienen el rasgo básico pupila hacia abajo indicando que se tratan de algo abstracto, al igual que el Spondylus. Lo que produce el dragón B son dos elementos concretos, tanto el ave de alas extendidas como el pez tienen la pupila al medio. En este sentido tenemos una nueva oposición: la que se da entre grafemas abstractos y concretos, además podemos decir que los grafemas abstractos se consumen y se producen los concretos. Sobre los otros elementos hay algo importante que acotar: se encuentran a la altura de las extremidades y no frente a la boca de los dragones, esto quiere decir que no se trata

de elementos producidos o a consumir; los interpretamos, mas bien, como elementos de tránsito entre un dragón y otro, en este sentido, el paso del dragón A al B es marcado por una cruz cuadrada compleja y un felino mientras que el paso de B al A lo es por un ave de perfil. El ave de perfil tiene la pupila al medio, es un elemento concreto y parece ser una variante del ave de alas extendidas[36], mientras que el felino de A tiene la pupila hacia abajo, es algo abstracto, el caso del a cruz es interesante, pues la aparente órbita que posee al medio carece de pupila, de manera que no podemos saber si es abstracta o concreta. Pero, nuevamente se tiene la oposición entre elementos concretos y abstractos. Sin embargo, la oposición entre concreto y abstracto no se puede ubicar en el campo A o en B, pues se trata de cargas significativas que se encuentran más allá del sistema de oposiciones duales. Tenemos la siguiente oposición:

Concreto – Abstracto

Veremos ahora diferencias a nivel de Conjuntos grafemáticos al interior de cada uno de los dragones. En A una Cabeza que produce una planta identificada como yuca es el genital masculino mientras que en B se tiene un grafema S. Si hemos asignado una carga de abstracción a los grafemas S a pesar de no tener ojos, en este caso la cuestión se torna un poco confusa, pues esta S posee dos medios ojos uno con pupila arriba y el otro la tiene hacia abajo, además tiene una pupila vacía al medio. En todo caso por lo menos se encuentra ausente la pupila al medio, tendríamos que ambos "genitales" son elementos abstractos pero, que se opone una Cabeza que produce a un grafema S que adquiere una carga del campo B (femenino). Aparte de esto, lo producido por la CQP de A es un elemento sustituto pues posee las pupilas hacia arriba en órbitas cubiertas típicas de las serpientes. Tenemos una nueva oposición:

[36] En todo caso pertenecen al mismo campo semántico.

A – B

Cabeza que produce – Grafema S

Al costado de cada uno de los elementos anteriores se tiene otros distintos en cada uno de los subcomplejos. En A se tiene un Strombus con los componentes típicos de una cabeza de serpiente y en B un extraño ser que denominamos tentativamente como "Ser del cactus" por las aparentes rodajas que posee a su interior. La cabeza principal de este ser tiene su ojo con la pupila hacia abajo, lo cual le da una marca de abstracción. En el caso del Strombus tiene la pupila hacia arriba indicando que está sustituyendo o no se encuentra en su posición normal, siendo esto claro al ser componentes de serpiente en un Strombus. Nuevamente la oposición de Sustituto y abstracto, pero hay más, el "Ser del cactus" posee en su interior una CQP que produce a otra CQP. La nueva oposición sería de:

A – B

Strombus – Ser del cactus (CQP que produce otra CQP)

En A tenemos al conjunto grafemático OT-A-8 que es una cabeza con una planta encima interpretada como achira, esta cabeza tiene la pupila hacia arriba, por tanto es sustituto; mientras que en B se tiene una Cabeza que produce algodón, obviamente con la pupila hacia abajo. Nuevamente se manifiesta la oposición sustituto y abstracto además de una cabeza que no produce con otra que si, al final esto es producción y no producción; además de una oposición entre dos plantas: achira y algodón. Tenemos entonces:

A – B

Sustituto – abstracto

No producción – Producción

Achira algodón

En las extremidades inferiores se tienen cabezas que producen que se diferencian entre si de acuerdo al producto: en A se tienen yucas mientras que en B se trata de ajíes, el asunto es simple:

A – B

Yuca - Ají

El resto de diferencias que encontramos en cada uno de los dragones se refieren a rasgos al interior de diversos componentes. El primero de estos casos se encuentra en la cabeza principal de cada dragón. En A se tiene sólo la púa orbital como rasgo que afecta a la órbita, mientras que en B se tiene este mismo acompañado del hundido orbital. Hemos asociado ya esta diferencia a la acción de producción que tenemos en B, en A se tiene el consumo pero esta acción no parece asociarse a la púa orbital; la que además aparece también en la CQP del dragón B, habíamos definido la púa bucal como un actualizador, en todo caso esto también puede cumplirse aquí, en el componente ojo. Dado que ambos dragones poseen el "actualizador" en los ojos, la diferencia queda sólo en la presencia o ausencia del hundido orbital; su ausencia no puede indicar siempre el consumo, muchos ojos carecen del hundido y no se encuentran realizando esta acción, en todo caso esta acción parece estar indicada más que nada por la dirección a la que se dirigen los elementos que están afuera de la boca. Entonces la oposición que queda es:

A – B

Consumo – Producción

No producción – Producción

La siguiente diferencia está en el componente apéndice del personaje antropomorfo de OT-AB-2, constituye la única diferencia entre cada uno de los antropomorfos. Sólo podríamos decir:

A – B

Antropomorfo de apéndice con elemento interno – Antropomorfo de apéndice sin elemento interno

Y recordar que esto se refiere en particular al antropomorfo del tocado cónico y no a otros.

En el caso del antropomorfo en actitud de vuelo o del tocado de cabeza humana existen dos diferencias. Una referida a que el que se encuentra en B posee el hundido orbital en su ojo mientras que el de A no lo tiene. Esto lo podemos asociar a que las cabezas principales de cada dragón tienen un comportamiento similar, en todo caso puede tratarse que la acción que realiza cada cabeza de dragón, por ser las principales, marcan las acciones que se realizan a su interior. Esta oposición ya ha sido vista al igual que la referida a que en A este personaje tiene seis plumas en el tocado y en B tiene 12. Podemos decir:

A – B

No producción – Producción

6 - 12

En la U que encierra al personaje del tocado en lazo que sostiene una flor se tiene que la U (recuérdese que semejan bocas) que se encuentra en B posee una púa mientras que en A no.

En la boca de la Cabeza que produce de OT-AB-5 se tiene sólo la diferencia de la presencia o ausencia de la púa bucal que ya hemos definido como un actualizador, entonces la oposición es:

A – B

Ausencia de púa Bucal – Presencia de Púa Bucal

Pero si "traducimos" púa bucal como actualizador, la oposición resulta siendo:

A – B

Pasado – Presente

Resumiendo, las oposiciones presentes en el Obelisco Tello ya a un nivel interpretativo serían:

A – B

Pasado – Presente

No producción – Producción

6 – 12

Consumo – Producción

Sustituto – Abstracto

Concreto – Abstracto

Cabeza que Produce – Grafema S

Apéndice con elemento interno – Apéndice sin elemento interno (en el caso del antropomorfo del tocado cónico)

Achira – Algodón

Yuca – Ají

Cruz Cuadrada, Felino – Ave de perfil

Spondylus que Produce serpientes, Grafemas S – Ave de alas extendidas y Pez

Las dos últimas están referidas al exterior de cada dragón no deben ser tomadas como determinantes de cada uno de ellos.

Líneas arriba se ha deslizado la idea que la presencia o ausencia de un rasgo variable que afecta a la órbita marca a los elementos al interior de cada dragón, esto ha sido notorio por ejemplo con los antropomorfos en actitud de vuelo de OT-AB-4. En este sentido es necesario hurgar un poco más. Tenemos que las pupilas de ambos dragones se encuentran hacia abajo, indicando que ambos son abstractos, uno de ellos tiene el hundido orbital, por ello estaría teniendo en su interior elementos ligados a esto. Las pupilas en general pueden estar respondiendo en cierta manera a las oposiciones halladas anteriormente, así, tenemos que en A existen 21 pupilas arriba, una al centro, 16 abajo y ninguna órbita sin pupila (sin contar el caso ambiguo de la cruz cuadrada); en B la situación es 13 pupilas arriba, cuatro pupilas al centro, 14 abajo y una órbita sin pupila. Podemos notar que el número de pupilas hacia abajo es regular en ambos dragones, esto, es debido a que cada uno está ya marcado por la pupila hacia debajo de las cabezas principales; pero, obsérvese el caso de las pupilas arriba: en A son 21 y en B son sólo 13, esto respalda la idea de la oposición entre sustitución y abstracto y el primer concepto está ligado al dragón de A, y es allí donde aparecen más de estas pupilas.

Retomando que los elementos que aparecen delante de las bocas de los dragones son lo que uno consume y lo que el otro produce, y que los elementos que están en los lados angostos marcan el paso de un dragón a otro. Con esto podemos reconstruir lo siguiente respecto del Obelisco tomando en cuenta lo señalado previamente por Tello (1923) ya citado anteriormente (**Gráfico 252**).

Empezamos en el dragón A, este consume un grupo de grafemas S y las serpientes abstractas producidas por un Spondylus, el paso al dragón B está marcado por

un felino y una Cruz cuadrada; cuando se está en el dragón B este produce un ave de alas extendidas y un pez, para pasar nuevamente al dragón A el paso está marcado por un ave de perfil. Se pasa de lo masculino a lo femenino, de lo que no produce a lo que produce, pero está producción está condicionada por lo que se consume previamente. El dragón masculino tiene que ver con el pasado y el hembra con el presente; dragón A tiene una primacía de conceptos sustitutos mientras que estos en B no son tan abundantes. Si decidimos asumir como Tello que cada dragón representa una estación las cosas tienen más sentido incluso en lo numérico: 6 y 12 como meses de un hipotético año solar. Habíamos mencionado que las acciones de cada dragón en cierta manera predisponen a las acciones de los personajes antropomorfos, esto es así, ya lo hemos visto, pero, obsérvese los lugares donde se encuentran ubicados OT-AB-2 y 4, se encuentran uno arriba y otro abajo, de acuerdo al sistema dual propuesto el de arriba se encuentra en el campo A y el de abajo en el B, vinculándose a lo femenino y a lo masculino; esto se cumple, pues en el dragón A el antropomorfo de tocado cónico posee elemento interno en su apéndice mientras que en B no lo posee, esta diferencia no es fortuita, se debe a que ese elemento interno significa algo referente a la activación de algo referido al grafema donde se encuentra. Algo similar sucede con el antropomorfo en actitud de vuelo, este tiene el hundido orbital que indica producción sólo cuando se encuentra en el dragón B y no en A, siendo B el dragón que produce queda claro el porqué de esto **(Gráfico 253)**.

¿Qué sucede si asignamos significados a los elementos que aparecen al exterior de cada dagón? Además de comparar con secuencias numéricas donde aparecen los mismos elementos. Veamos esto con más detalle. Habíamos propuesto los significados de sol para al ave de alas extendidas, luna para el pez y Pléyades para el felino, de ser

esto así tendríamos que se puede elaborar una hipótesis respecto a, al menos ese aspecto, del Obelisco centrado en su exterior.

En ese sentido planteamos que la parte exterior a los dragones del Obelisco Tello indican el cambio de estaciones relacionado con la aparición de la constelación de Las Pléyades y los solsticios; esto funcionaría de la siguiente manera: si el paso del dragón A al B está marcado por un felino y una cruz cuadrada quiere decir que el inicio de esa parte del año está definido por la aparición de Las Pléyades, la cruz cuadrada es un indicador del inicio y a la vez final de un año pues en ese dragón el antropomorfo en actitud de vuelo tiene en su tocado seis plumas que indicarían seis meses; en el paso del dragón B al A se tiene sólo un ave de perfil que indicaría solsticio marcando este la mitad del año, el antropomorfo en actitud de vuelo aquí tiene doce plumas indicando la conclusión del año. Si el inicio de año está marcado por Las Pléyades esto se puede fijar en junio, un poco antes del solsticio de invierno mientras que la mitad del año se encuentra en el solsticio de diciembre. Esto nos habla de un calendario agrícola que se inicia en junio vinculado a Las Pléyades y los solsticios; pero, ¿Qué se requiere para tener esta hipótesis más fuerte? Primero, ubicar grafemas de felinos, aves de alas extendidas y cruces cuadradas relacionadas a ciclos numéricos asociables a los astros y fenómenos en mención, también que la arquitectura del sitio refleje de alguna manera la posibilidad de que se hallan realizado observaciones en él o se encuentre orientado de manera que se pueda pensar que se realizaron observaciones previas para la construcción. Además, se requiere un modelo explicativo, este se puede hallar en los andes o en la amazonía. A continuación se verá acerca de las secuencias numéricas en contextos de Chavín así como las probables estructuras de observación y más adelante la evidencia etnohistórica y etnográfica.

II.3.1.2.1.1 Secuencias numéricas de felinos

La secuencia de felinos mejor conocida es la que corresponde a al Plaza Circular Hundida. Esta se haya compuesta por dos hemisferios que son separados por las escalinatas que se orientan al este una y la otra al oeste; a su vez cada uno de los hemisferios está dividido en dos, la mitad oeste de cada uno se encuentra con lápidas grabadas en sus hileras VI e IX mientras que las mitades del lado este sólo tienen grabados en las lápidas que flanquean la escalinata **(Fotografía 4)**. Lumbreras (1977 y 1989) divide la Plaza en cuatro cuadrantes: NW, NE, SW y SE, posee grabados el cuadrante NW, NE y SE sólo los poseen cerca de la escalinata; hipotéticamente se tendría grabados en el cuadrante SW que Lumbreras no excavó, pero esto se vio confirmado durante los trabajos de John Rick en el 2001, sin embargo, como ya mencionamos anteriormente no hemos tenido acceso a esos felinos. El resto del análisis se realizará obviando la información que estos puedan brindar. En cada cuadrante hay 14 lápidas en las hileras VI (grandes) y en la IX (pequeñas), es en estas últimas que se encuentran los felinos. Tanto los que están flanqueando la escalinata como los del lado Oeste se dirigen siempre a la escalinata, tanto a la del este como a la del oeste. Si bien los felinos se encuentran en la hilera IX, en la VI se encuentra un felino flanqueando la escalinata del Este, en esta misma hilera hay lápidas con figuras humanas grabadas, pero, dado que esta secuencia se encuentra bastante incompleta no se le podrá estudiar de manera adecuada, la información probable que resulte de las relaciones entre humanos y felinos será tomada sólo tangencialmente **(Gráfico 254)**.

Cada cuadrante se compone de catorce 14 lápidas, esto quiere decir que cada hemisferio consta de 28 y en total se tienen 56; a estos números se encuentran ligados

los felinos, pero creemos que más que nada se encuentran relacionados al catorce, pues, es en número de catorce que aparecen. La plaza debe ser estudiada como totalidad y teniendo en cuenta las relaciones que se dan entre los felinos de acuerdo a los grafemas que llevan en su interior **(Gráfico 255).**

Veamos el caso del cuadrante NW. Es uno de los que tienen felinos en toda su extensión, del total de catorce lápidas se tiene seis que permiten ver los grafemas que forman el felino y los que se encuentran al interior de su cuerpo. Si bien seis son menos de la mitad, el tener los que aparecen al inicio de la "procesión" (13 y 14), los del medio (10 y 9) y otros cercanos al final (6 y 5) nos pueden dar indicadores acerca de una probable tendencia de cambios del inicio al final.

De la lápida 14 hacia la uno se tienen los siguientes cambios a nivel de la figura de los felinos **(Gráfico 256)**:

- Se inicia con ojos con pupila al medio y párpados de doble terminal pero se termina con ojos de pupila hacia arriba y párpado con sólo un terminal.
- Las bocas se inician con dientes planos, llegan al medio con dientes triangulares para finalizar nuevamente con dientes planos.
- La secuencia empieza con felinos sin bigotes que van a aparecer al medio y se van a mantener hasta el final.
- Los separadores del cuerpo y las extremidades van a iniciar siendo sencillas bandas pero luego se les va a aumentar una púa y van a ser dobles.
- Los felinos del final poseen volutas en ambas extremidades, hacia el medio estas volutas van a aparecer en sólo una extremidad para desaparecer en los felinos cercanos al final.

- Sólo en los felinos del medio aparecen serpientes sobre su lomo, en el resto no se encuentran presentes.

En lo que respecta al contenido del cuerpo de los felinos se tiene (siempre de la lápida catorce a la uno, es decir, al revés del orden propuesto por Lumbreras) **(Gráfico 257):**

- En las del inicio (14 y 13) el contenido del cuerpo es de siete ojos de órbita circular con la pupila al medio.
- En las del medio (10 y 9) la situación es similar pero el número de ojos disminuye a cinco.
- En las lápidas cerca al final (6 y 5) la complejidad del contenido del cuerpo de los felinos aumenta y tienen, en el caso del felino 6: tres plumas, tres órbitas circulares sin pupila, tres cruces cuadradas sencillas sin elemento interno, tres cruces con brazos lobulados y elemento interno, y tres grafemas L. En el felino 5 aparecen: ocho grafemas S con tres bandas de elemento interno, tres cruces cuadradas sencillas con elemento interno órbita circular sin elemento interno, una cruz cuadrada sencilla con elemento interno de ojo de órbita circular y pupila al medio y, finalmente, dos grafemas S con una banda al interior.

A manera de una conclusión, siempre del felino catorce al uno, se puede decir que **(Gráfico 258):**

- La complejidad y el número de los grafemas al interior del cuerpo aumenta
- La pupila cambia del medio hacia arriba
- Los párpados pierden uno de los terminales
- Los bigotes aparecen del medio hacia el final

- Desaparecen las volutas externas

- Se complejizan los separadores del cuerpo y las extremidades

Podemos ver que los rasgos sufren variaciones cuando avanzan hacia la escalinata y el contenido al interior se complejiza a la vez que aumenta en número.

Hay otra característica peculiar en la Plaza Circular: podemos notar que el felino número seis del cuadrante noroeste es similar al único que aparece al lado de la escalinata en el cuadrante Sureste, el contenido de grafemas de su cuerpo es idéntico. Esto debe tener una explicación relacionada a la información que contienen. Proponemos que esto se repite también en el caso de los cuadrantes NE y SW, en este caso sólo tenemos el felino cerca de la escalinata Este que hipotéticamente debe repetirse en la lápida IX-SW-6; lamentablemente, no disponemos de la información referida a este cuadrante, esperamos contar con ella en un futuro cercano (**Gráfico 259**). Creemos que esto debe tener que ver con una secuencia relacionada a las Pléyades y el papel importante que tienen en la división del tiempo, Lumbreras en el CD de Chavín señala la importancia de las supuestas sombras proyectadas por el Obelisco hipotéticamente ubicado al centro de la Plaza, relaciona estas sombras con señalar solsticios y equinoccios. Esto lo ponemos en duda, no creemos que esta Plaza haya estado ligada a la observación de fenómenos relacionados con el sol y las sombras que este produce, hemos mencionado ya que los felinos son Las Pléyades, además esta plaza está situada en el lado Norte del Templo lo cual la liga a los aspectos femeninos, siendo los felinos un elemento femenino, del que hemos llamado el campo semántico B, de acuerdo a esto no pueden referirse a una observación solar relacionada a lo masculino. Sin embargo, es notorio que los felinos se concentran en los cuadrantes este y avanzan hacia la escalinata orientada al este, lo cual los asocia de alguna manera a los

equinoccios que según Lumbreras iluminan al ídolo de la Gran Imagen. Volveremos sobre esto más adelante.

Queremos, también, llamar la atención sobre otras secuencias de felinos que, aunque incompletas, en cierta manera nos brindan información que respalda que los felinos se hallen relacionados a un tipo particular de información ubicada en su cuerpo por medio de diferentes grafemas.

Una de estas secuencias se encuentra en la escultura 36 de Tello, 1960, aquí se puede observar en el interior del felino un grafema S, un ojo de órbita cubierta y pupila hacia arriba, dos grafemas L y una cruz cuadrada sencilla sin elemento interno, el felino se encuentra en un lado de la cornisa, en el otro se puede apreciar lo que parece ser un ave de alas extendidas **(Gráfico 260).**

En la escultura 37 (Ibíd.) se tienen dos felinos que portan similares grafemas al interior: un grafema S, un ojo de órbita circular y pupila al medio, dos grafemas L y separadores { en la cola **(Gráfico 261).**

Los elementos más recurrentes son cruces y grafemas L. Parece que estos grafemas tienen una estrecha relación con la medición del tiempo, de acuerdo a lo que venimos planteando si la cruz se refiere a un ciclo anual los llamados grafemas L pueden ser divisiones internas de este **(Gráfico 262).**

Finalmente, nos referiremos al felino del Obelisco Tello que se haya ligado estrechamente a lo que pensamos es el grafema "Cambio de año" que es la cruz cuadrada compleja de elemento interno circular. Este felino porta una cruz cuadrada sencilla al interior de su cuerpo y en la cola tres grafemas L, si este felino se haya ligado al fin de año e inicio de otro, estos grafemas en su interior deben tener un significado relacionado a esto.

II.3.1.2.1.2 Secuencias numéricas de aves de perfil

Nos referiremos sólo al dintel de la portada de las Falcónidas **(Gráfico 263)** donde se puede apreciar que en el lado claro existen ocho aves de perfil similares en su estructura a la del Obelisco Tello y otras procedentes de litoesculturas incompletas. Aunque el lado oscuro del Dintel está incompleto es bastante claro que se tenía otras ocho aves en él. La particularidad es la existencia de un ave de la secuencia que se encuentra mirando en dirección opuesta al resto, se trata de la última que se aproxima al centro antes de iniciarse el lado oscuro del dintel, en ese lado se repite lo mismo. Es interesante comparar esto con el textil de Ullujalla del que se hablará luego donde se tiene una secuencia de ocho personajes antropomorfos de los que uno de ellos cambia el sentido horario en el que avanzan al tener sus brazos apuntando a la dirección contraria. Llama la atención esta similitud en una secuencia de ocho elementos similar a la del dintel sólo que desarrollada en un textil y de manera circular **(Gráfico 264).**

Hemos hablado de las aves de perfil como grafemas del solsticio, encontraremos que las aves difieren entre si, si observamos el resto de aves de perfil conservadas parcialmente veremos que las diferencias aumentan notablemente manteniéndose sólo la estructura interna dentro de ellas. Esto, a nuestro parecer, indica que existe mucha información que se puede transmitir tomando como base un solsticio, estas variaciones se pueden relacionar a las asociaciones entre este fenómeno y otros astros. El número ocho en este caso es importante, si un año tiene dos solsticios y –según lo visto en Obelisco Tello- sólo uno de ellos es representado con el grafema ave de perfil, podemos decir que cada ave representa un año a través de uno de sus solsticios, el de verano, y nos da una idea clara acerca de secuencias de tiempo importantes para el Templo.

II.3.1.2.1.3 Secuencias numéricas de Cruces cuadradas

No existen secuencias numéricas propiamente dichas para las cruces cuadradas pero podemos ver en que cantidades aparecen y a través de ello entenderlas un poco mejor. Tomaremos los casos del Obelisco Tello, La Estela de Yauya/Chincho, los felinos de la Plaza Circular Hundida y el pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas.

En el Obelisco Tello sólo aparece una cruz cuadrada es la compleja, ya hemos visto que marca el paso de un dragón a otro y a la vez indica la primacía de este paso por sobre el otro, ello lo asociamos al final e inicio del ciclo. En la Estela de Yauya Chincho cumple idéntica función pero en dos dragones idénticos, además aparece por duplicado una a cada lado, esta cruz cuadrada compleja tiene en vez de escalonado puntas entre cada brazo. En la Plaza circular hundida aparecen tres cruces sencillas sin elemento interno al interior de los felinos de las lápidas IX-SE-1 y IX-NW-6; en el felino de IX-NW-5 aparecen tres cruces sencillas con elemento interno ojo de órbita circular sin pupila y una cruz sencilla con elemento interno ojo de órbita circular con pupila al medio, hacen un total de cuatro cruces, tres de un tipo y uno de otro tipo. En el caso del Pez de la galería de las Vigas Ornamentadas las cruces aparecen al exterior, a la altura de su cabeza se tienen dos, una arriba y la otra abajo, son cruces complejas similares a la de Obelisco Tello; a la altura del cuerpo hay nuevamente dos cruces pero sencillas sin elemento interno. Cada tipo de cruz aparece en cantidad de dos, al exterior. Finalmente, en el felino del exterior del dragón A del Obelisco Tello hay una cruz cuadrada sencilla sin elemento interno, a pesar que este conjunto grafemático no está bien conservado no parece existir espacio para otra cruz cuadrada, así que consideraremos que sólo hubo una en su interior.

Las cruces al interior de los felinos aparecen una, tres o cuatro veces, pero cuando aparecen en esta última cantidad son tres de un tipo y uno de otro, queda marcada una preferencia por uno y tres. En el Pez se puede inferir los números dos y cuatro pues hay cuatro cruces y dos tipos de ellas. En el dragón de la estela de Yauya/Chincho hay dos y en el de Obelisco Tello es sólo una.

El número de cruces se relaciona a la complejidad que estas tienen y su posición. Al interior de los felinos no se tiene cruces cuadradas complejas estas aparecen sólo al exterior y en número de una o dos, las cruces sencillas aparecen en más ocasiones.

II.3.1.2.1.4 Dragones, felinos y peces unidos por la Cruz Cuadrada

Específicamente veremos lo que respecta a las cruces que aparecen asociadas a peces, felinos y dragones, esto no quiere decir que las cruces no aparezcan en otros contextos[37], pero, es más regular en los ya mencionados. Para esto, usaremos la información de: Galería d las Vigas Ornamentadas, felinos de la Plaza Circular Hundida, Obelisco Tello y Estela de Yauya/Chincho.

El contexto sintáctico de las cruces es: alrededor de un pez en la Galería, al interior de felinos en la Plaza Circular Hundida, al exterior del dragón de la Estela de Yauya/Chincho, en el Obelisco Tello aparece al interior de un felino que está al exterior del dragón A y entre este y el dragón B.

Usaremos la cruz como un elemento de enlace para entender la relación (si esta existe) entre los diversos grafemas enumerados.

[37] Aparece un ser identificado como mariposa en una cornisa mostrada por Lumbreras 1977. Sin embargo a pesar de figurar en nuestras tablas omitimos los resultados acerca de la relación de este ser y los otros al no existir mayor material comparativo de esta "mariposa".

Las cruces que se usan son: la sencilla sin elemento interno, con ojo de órbita circular con y sin pupila al centro; cruces complejas con ojo de órbita circular sin pupila. Son cinco tipos de cruces que pueden aparecer en dragones, peces y felinos, al exterior o al interior.

Tenemos, entonces cuatro variables:

- Las cruces cuadradas son el elemento de enlace
- Seres que se van a relacionar entre si por medio de la cruz
- La ubicación de las cruces y de los seres respecto unos de otros
- Las categorías a las que pertenecen las cruces y los seres

Para ver si estas relaciones aportan alguna información relevante preparamos seis tablas de doble entrada: ubicación de las cruces, seres a los que se relaciona cada cruz, categoría a la que pertenece cada cruz, categorías a las que pertenece cada ser, ubicación de los seres y relación entre los seres.

Interpretando las tablas podemos obtener la siguiente información:

Respecto de las tablas 1 y 3 vemos que las cruces que van sólo al interior son componentes y pertenecen a las cruces sencillas con elemento interno de ojo de órbita circular con pupila al medio o sin ella. Las cruces que van al interior o el exterior son componentes o unidades grafemáticas pertenecen al tipo de las cruces cuadradas sencillas sin elemento interno. Las cruces que van al exterior son unidades o conjuntos grafemáticos perteneciendo a las cruces complejas.

Respecto a la tabla 2 vemos que la cruz cuadrada compleja con ángulos es exclusiva del dragón, la cruz compleja con escalonado aparece en el dragón y en el pez; la cruz sencilla con elemento interno de ojo de órbita circular con pupila al medio es exclusiva de los felinos; la cruz sencilla sin elemento interno aparece en felinos y peces,

finalmente, la cruz sencilla con elemento interno de órbita circular sin pupila es común a felinos y al ser identificado como mariposa.

Acerca de las tablas 4 y 5 podemos decir que el dragón tiene la mayor jerarquía y enlaza a los otros seres. El pez va tanto al exterior como al interior.

Sobre la tabla 6 tenemos que el dragón es el único ser que agrupa a los otros de manera subordinada respecto de sí mismo. De "Mariposa" sólo se tiene un caso y no se le halla en relación con ningún otro animal o ser. Como ya se ha mencionado, mariposa queda fuera del análisis al no hallársele relación con otros seres.

Podemos resumir toda la información anterior en que el pez es el enlace entre el dragón y el felino, a la vez que la cruz cuadrada es el enlace entre felino y pez mientras que una de las cruces complejas lo es entre el pez y el dragón.

Presentamos u pequeño catálogo de relaciones y jerarquías de las cruces cuadradas:

1.- Ubicada en la Estela de Yauya/Chincho. Es una unidad o conjunto grafemático que aparece al exterior del dragón. Es propia de este dragón.

2.- Ubicada en el Obelisco Tello y en la Galería de las Vigas Ornamentadas. Es una unidad o conjunto grafemático que aparece al exterior de un pez o un dragón. Es común, por tanto, a ambos seres.

3.- Ubicada en la Galería de las Vigas Ornamentadas, Obelisco Tello y Plaza Circular Hundida. Es componente o unidad Grafemática que aparece al exterior de un pez o al interior de felinos. Es común a ambos seres.

4.- Ubicada en la plaza Circular Hundida. Es un componente. Aparece al interior del felino y es propio de estos.

5.- Ubicada en la Plaza Circular Hundida. Es un componente. Aparece al interior del felino y es propia de estos.

Podemos completar aún más todo este panorama analizando las figuras de los seres independientes (dragones) que agrupan a otros seres dependientes (pez y felino). En el caso de los dragones del Obelisco Tello tanto el felino con la cruz cuadrada sencilla dentro y la cruz cuadrada compleja aparecen marcando el paso del dragón A al B mientras que del B al A se tiene un ave de perfil; como se puede apreciar el espacio al exterior de los dragones se encuentra con estos grafemas que influyen en el paso de un dragón a otro. En la Estela de Yauya/Chincho se trata de dos dragones similares, ambos tienen peces en los ojos, peces y grafemas S al exterior, pero las cruces aparecen sólo al centro, una a cada lado, también marcan el paso de un dragón a otro.

Veamos un poco acerca del soporte físico de los dragones analizados: el Obelisco Tello es un prisma de seis lados, de estos son aptos para que lo grabado en ellos sea visible un total de cuatro y son estos lados los que están grabados. En la Estela de Yauya/Chincho también tenemos un prisma de seis lados de los cuales son aptos para que lo grabado en ellos sea visible un total de cuatro pero sólo tienen grabados tres de los lados.

Cuántos lados están grabados pueden dar pistas para conocer el grado de independencia de la litoescultura y su probable jerarquía. Una pieza de una totalidad de cuatro lados grabados, es una pieza que ha sido concebida para su observación por sus cuatro lados, esto lo hace candidata para estar ubicada en un espacio abierto; este es el caso del Obelisco Tello. Una pieza de una totalidad de cuatro lados de los cuales sólo se graba tres: los dos estrechos y uno ancho, nos dice que lo más probable es que haya

estado colocada pegada a un muro con el lado vacío hacia él; es el caso de la estela de Yauya/Chincho.

Hemos visto que los grafemas que se relacionan al paso de un dragón a otro se hallan ubicados en los lados estrechos. Esto es muy claro en el Obelisco Tello. Queremos ahora trasladar esta misma idea a la Estela de Yauya/Chincho, si bien esta sólo posee tres lados grabados y el dragón presente en ella se repite sólo en un lado; creemos que lo que se halla en los lados estrechos alude también al paso de un dragón a otro. Sería la repetición de lo mismo pues cada dragón en apariencia es idéntico al otro. Entonces podemos plantear que en la Estela de Yauya/Chincho el paso de un dragón a otro también está marcado por una cruz cuadrad compleja.

En base a esto podemos plantear una jerarquía de dragones. Si el nivel de independencia respecto de algún otro elemento expresado por la cantidad de lados grabados expresa una jerarquía, entonces podemos decir que el Obelisco Tello se halla en un nivel superior al de la Estela de Yauya/Chincho.

Esto es a través de los grafemas propiamente dichos. El dragón B de Obelisco Tello produce al pez y al ave de alas extendidas por un lado y en el otro, el dragón A consume grafemas S y spondylus que produce serpientes. Estela de Yauya/Chincho tiene dos dragones que no producen nada pero son acompañados de peces y grafemas S, es decir, por un elemento producido por el dragón B del Obelisco Tello. Toda la figura de los dragones de la Estela de Yauya/Chincho semeja un pez y está acompañada de ellos; entonces, ¿Falta un dragón relacionado a las aves? ¿Existe este dragón? Hasta ahora el orden es el siguiente:

Obelisco Tello	-	Dragón primordial	-	2 (Es doble)
Estela Yauya/Chincho	-	Dragón de los Peces	-	2 (Es doble)
¿?	-	Dragón de las Aves	-	¿?

El Obelisco Tello es el dragón primordial pues produce al pez y al ave de alas extendidas. Tenemos a otro dragón que no produce nada pero posee al pez como un elemento externo e interno. Esto nos llevó a plantear la hipótesis expresada líneas arriba: existe un dragón primordial que produce al pez y al ave de alas extendidas, a su vez estos seres producidos deberían asociarse a otros dragones que no producen nada.

Tenemos evidencia del dragón primordial y del dragón de los peces, pero no tenemos base sólida para el dragón de las aves. Sin embargo, creemos que las columnas de la Portada de las Falcónidas es el dragón de las aves, se trataría de un dragón formado por rasgos humanos y de ave (esta es la esencia de los dragones, Estela de Yauya/Chincho tiene de felino y de pez).

Esta suerte de dragones antropomorfos serían una versión dual pero separada, en distintos soportes físicos, el rasgo particular es que no hay aves claramente definidas asociadas a estas figuras, salvo que se traten de versiones estilizadas que aparecen asociadas también a un pez, en este caso semejan mucho a la decoración de la cerámica estilo Floral de la Galería de las Ofrendas (Lumbreras, 1993). Creemos que las columnas pueden ser un fuerte candidato a ocupar el lugar del dragón de las aves.

El Ave de perfil y el felino que junto con la cruz cuadrada compleja marcan el paso de un dragón a otro son justamente los que poseen secuencias asociadas a la arquitectura, los felinos se encuentran en la Plaza Circular Hundida y las aves en el dintel de las Falcónidas. Habría un aparente desbalance pues el paso del dragón macho

A al dragón hembra B tiene un felino y una cruz, mientras que de B a A sólo hay el ave de perfil, creemos que se trata de que ese paso tiene más importancia En todo caso, valga hacer notar que la cruz cuadrada no tiene una secuencia asociada a la arquitectura pues indica esa especie de primacía del paso de A a B o el final e inicio de la secuencia.

II.3.1.2.1.5 Una secuencia compleja en un textil procedente de Ullujalla

Aquí no daremos una revisión detallada del textil de Ullujalla que se encuentra en el Museo Chileno de Arte Precolombino estudiados por Brugnoli y Hoces de la Guardia (1991) ni presentaremos un estudio detallado de este textil, ello está fuera de los propósitos de este trabajo, nos centraremos en lo que respecta al estudio de las relaciones similares a las del Obelisco Tello que se encuentran en este textil **(Gráfico 265).**

En este textil se encuentra la misma relación de oposición entre los grafemas ave y felino que se aprecian en el Obelisco Tello. La diferencia es que aquí sólo se tienen las cabezas y se hallan asociados a otros grafemas y a secuencias numéricas que nos pueden dar más información acerca de lo expresado en el Obelisco Tello. De acuerdo a nuestra secuencia de fases en este textil encontramos los rasgos 5, 12 y 13 (detalles de los rasgos ver II.1.1.3) Los rasgos 12 y 13 indican fases tardías pero uno corresponde a las fases A, B o C. Dado que los otros dos rasgos indican fases D o E, optamos por asignar a este textil la pertenencia a las fases C, D o E.

Descripción de las cabezas solas:

Prestaremos especial atención a las cabezas solas que aparecen en el borde exterior del textil, estas se encuentran en número de siete, sin embargo, el patrón de su distribución espacial hace suponer que existe espacio para una octava, pero esta

hipotética octava cabeza no existe y ese espacio aparece vacío en lo que respecta a cabezas y nada que la reemplace **(Gráfico 266)**. Nuestro análisis contemplará la existencia de sólo siete cabezas pero también que existe espacio para una más. Estas siete cabezas las hemos clasificado de la siguiente manera **(Gráfico 267)**:

- Cabeza sustituto, aparece en número de cuatro, posee un ojo de órbita rectangular con la pupila hacia arriba y un párpado parcial alargado que termina en una voluta. La boca está formada por una banda, tiene la comisura hacia arriba con un colmillo cerca de la comisura y otro en el extremo distal; la nariz es la típica y sobre ella hay una voluta. El cuello está marcado por un grafema L dividida en pequeñas secciones con puntos en su interior. La mayoría de los componentes que forman esta cabeza tienen carga significativa de grafemas abstractos y sustitutos. No se trata de un felino como erróneamente suponen Brugnoli y Hoces de la Guardia. La cabeza de felino es otra según resulta de comparar con otros felinos con rasgos más "naturalistas" tales como los de la Plaza Circular Hundida. El ser las cabezas que más aparecen no necesariamente indica una mayor importancia.
- Cabeza Humana, aparece sólo una. Tiene el componente ojo con órbita de forma circular con la pupila al medio. La nariz es típica, la oreja es de humano y lleva un pendiente de forma circular. Su boca está formada por una sola banda, con la comisura al centro y los dientes planos. Lleva el cabello formando una voluta sobre la frente y, al ver el textil a simple vista está demás decirlo, es idéntica a las cabezas de las figuras humanas completas. Aparentemente, de acuerdo a lo ya visto, se trata d una cabeza humana con ojo de animal. Resulta viable el rastreo de los componentes en otros

conjuntos grafemáticos, lo cual no necesariamente indica que se puede ubicar al mismo personaje en otros soportes y contextos pero si los componentes en algún grado combinados entre sí y se les puede comparar para ubicar el rasgo particularizante que en este caso creemos que es el tocado.

- Cabeza de felino, aparece sólo una vez. Posee el ojo con órbita de forma circular y la pupila al medio con un párpado parcial corto que termina en voluta. La boca es la de un felino pero con los dientes planos y aparte del par de colmillos cruzados hay uno extra en el extremo distal de la boca; la nariz es una voluta al igual que la oreja que tiene un pendiente similar al que lleva la cabeza humana. Es una cabeza de felino que lleva un rasgo humano que sería el pendiente. Compárese con los felinos de la Plaza Circular Hundida, posee la misma distribución de componentes y estos a su vez son compatibles. Destaca la abundancia de volutas que están en la nariz, ojo y oreja.
- Cabeza de ave, aparece sólo una vez. El ojo es de órbita circular con la pupila al medio y un párpado parcial que termina en voluta; del ojo cae una banda de color oscuro. Sobre el pico hay una voluta sobre la cual va otra; otra voluta ocupa el espacio donde podría ir una oreja que no aparece, pero sí un pendiente similar a los que lleva la cabeza felina y humana. Se trata de una cabeza de ave con un rasgo humano que sería el pendiente. Un rasgo muy peculiar es la banda oscura sólo comparable con la de uno de los antropomorfos de la Portada de las Falcónidas. Semeja a la cabeza de las aves del Obelisco Tello.

Todas estas cabezas comparten un rasgo: las volutas, sea en los ojos, las orejas, narices o cabellos; creemos que estas son importantes en el contenido de este texto. Como otro rasgo común podemos mencionar que todas las cabezas miran a la derecha, en el círculo del textil giran en sentido horario.

Acerca de la distribución espacial de las cabezas solas:

Las siete cabezas se hallan situadas a espacios regulares en el extremo exterior de la circunferencia, existiendo un aparente espacio para una cabeza más que no es ocupado por ningún otro grafema. Como bien observan Brugnoli y Hoces de la Guardia, la cabeza humana es la única que se apoya en el extremo exterior del círculo, por este hecho y por ser similar a las cabezas de las figuras antropomorfas completas la vamos a transformar en el inicio de una, por el momento, hipotética secuencia.

Estando ya clasificadas en sustitutos, aves, felinas y humanas podemos ver su distribución en la circunferencia mediante las iniciales de sus nombres.

Observando las cabezas solas de una manera aislada del resto de grafemas podemos hallar un tipo de relaciones duales de oposición y complementariedad. **(Gráfico 268)**

H	-	S
A	-	F
S	-	0
S	-	S

La cabeza sustituto se opone al vacío (0), a la cabeza humana y a si misma; mientras que, las cabezas de ave y felino se oponen entre sí.

Si observamos las cabezas solas en relación a las figuras humanas completas podemos darnos cuenta que sirven de nexo entre ellas. Lo que origina un sistema de relaciones entre las cabezas solas y las figuras humanas completas: **(Gráfico 269)**

1	-	H	-	2
2	-	A	-	3
3	-	S	-	4
4	-	S	-	5
5	-	S	-	6
6	-	F	-	7
7	-	0	-	8
8	-	S	-	1

El significado de las cabezas solas:

Como para cualquier complejo grafemático Chavín, la clave para entender los grafemas es el Obelisco Tello, hacia esta litoescultura tenemos que referirnos obligatoriamente. En el Obelisco Tello el tránsito del dragón macho al hembra se realiza por medio de un felino y una cruz cuadrada; mientras que el tránsito del dragón hembra al macho es por medio de un ave de perfil. Estos animales aparecen representados en este textil reducidos a la cabeza. El sustento de esto se da en la anterior descripción de las cabezas solas.

Esto nos lleva a pensar que parte de la información del Obelisco Tello se halla en cierta manera aplicada en este textil. Si en el Obelisco la oposición entre ave y felino es –en cierta manera- deducida, aquí aparecen claramente contrapuestos. El felino separa, además, a dos antropomorfos que se dirigen en direcciones opuestas; mientras, la cabeza de ave separa un antropomorfo de cetro ictiomorfo de uno con cetro de volutas.

En general, creemos que las cabezas solas marcan periodos de tiempo. En particular las cabezas de ave y felino, siguiendo lo que ya tenemos en Obelisco Tello podemos decir que cada uno marca una división del tiempo en seis, siendo el felino el inicio; de esta manera tendríamos un total de doce divisiones del tiempo, el inicio y final es el felino y el ave es la mitad. Entonces tendríamos que las figuras antropomorfas que suman ocho ocupan 1.5 de cada división en doce. Dos maneras de medir el tiempo, aparentemente **(Gráfico 270).**

Debemos remarcar que estas cabezas solas no son más que las divisiones de los intervalos más no ellos mismos, de la misma manera que en el Obelisco Tello el felino y el ave de perfil no forman parte de cada dragón y se hallan al exterior de ellos y donde se separan y dan paso cada uno al otro.

Las figuras antropomorfas marcan una división en ocho, portan cetros ictiomorfos que los relacionan con la Luna; hemos mencionado ya que es probable relacionar felino y Pléyades así como ave de perfil y solsticio, con esto tenemos los extremos de un año, si vemos el gráfico nos daremos cuenta que las cabezas sustituto se ubican a la mitad de cada hemisferio del círculo dividido en dos por una hipotética línea que lo divida tomando como eje las cabezas de ave y felino. La mitad de cada medio año estaría marcada por equinoccios, ¿acaso estas cabezas solas son los grafemas de los equinoccios? **(Gráfico 271)** Si observamos Obelisco Tello veremos que también tenemos dos cabezas solas a la mitad. Si desarrollamos de manera circular lo expresado en Obelisco Tello, obtendríamos algo bastante similar a lo que tenemos en el textil de Ullujalla **(Gráfico 272).**

Además los dos ciclos el de ocho de los antropomorfos y aparentemente en doce de las cabezas solas- coinciden en cuatro momentos:

Ciclo 12	-	Ciclo 8
1		6
4	-	8
7	-	2
10	-	4

Estas coincidencias corresponden justamente a las cabezas de ave y felino y las cabezas sustituto que planteamos como equinoccios. Evidentemente, lo principal aquí son las figuras antropomorfas, recuérdese además que es la cabeza humana la que aparece apoyada en el borde de la circunferencia.

II.3.1.2.1.6 Astronomía en Chavín

Existen muy pocos estudios acerca de astronomía Chavín, sin embargo, consideramos que lo poco existente es importante, contamos con el trabajo de María Scholten (1982) y las propuestas de Luis Lumbreras que aparecen en el CD Chavín producido por la Fundación Telefónica del Perú; tenemos conocimiento de la existencia de un estudio sobre astronomía Chavín de Gary Urton pero no hemos podido obtener ese trabajo. Aquí no vamos a presentar detallosos resúmenes acerca de lo planteado sobre este tema para Chavín, tomaremos sólo la información referente a alineamientos, fechas importantes u otros datos pertinentes, omitiremos deliberadamente datos técnicos.

Veamos que plantea María Scholten. Centra sus propuestas del estudio de las dos estructuras que aparecen en la plataforma superior del Templo Nuevo de Chavín, tras establecer similitudes entre ellas y las que aparecen en la cima de la pirámide azteca de Tenayauca, así plantea la posibilidad que hayan sido usadas como observatorios astronómicos como aparentemente se realizó en la pirámide mesoamericana citada.

Scholten obtiene, siempre de acuerdo a sus cálculos, que al menos uno de los recintos de Chavín pudo servir para determinar, a través de observaciones, los siguientes fenómenos **(Gráfico 273)**:

- El este verdadero, es decir, el lugar donde se levanta el sol los días de los equinoccios (21 de marzo y 23 de setiembre)
- El orto heliaco el día del solsticio de verano (22 de diciembre)
- El eje del templo nuevo es importante, calcula que el sol se levanta alineado con este eje el día seis de noviembre.

La autora presenta las siguientes conclusiones:

- Que los recintos de la cima del templo tardío eran "*con toda probabilidad unos TEMPLETES OBSERVATORIOS*" (Scholten, 1982: 18)
- Que se pueden observar los equinoccios
- Que la dirección del eje del templo se observa el orto heliaco el seis de noviembre
- Que también se puede observar el solsticio de verano el 22 de diciembre.

El citado trabajo puede estar lleno de analogías exageradas entre el mundo andino, Babilonia, Mesoamérica, Egipto y otras civilizaciones, pero respecto a los fenómenos que se pueden observar y medir creemos que pueden resultar siendo válidos.

En cuanto a lo presentado por Lumbreras en el CD de Chavín tenemos que resulta siendo importante lo siguiente:

- Se habla de la importancia de solsticios y equinoccios.
- La constelación de Las Pléyades resulta siendo importante pero no se especifica más.

- Durante los equinoccios la luz del sol iluminaría el rostro del ídolo de la Gran Imagen.
- El Obelisco Tello ubicado al Centro de la Plaza Circular Hundida marcaría con su sombra solsticios y equinoccios (esto usando menos de 45° del total de la circunferencia)

Por comunicación personal sabemos que esto es resultado de recreaciones a computadora de acuerdo a las características de la arquitectura simulando la posición del sol en distintas fechas. Además relaciona el felino con Las Pléyades pero no se ahonda más **(Gráfico 274)**.

¿Estamos en condiciones, en base a esto, de plantear un modelo de fechas importantes para los Chavín? Recordemos que hasta el momento no estamos haciendo uso de la fuente etnohistórica ni la analogía etnográfica.

Resumiendo, podemos decir que los siguientes fenómenos y fechas pueden resultar importantes: los equinoccios y los solsticios con los que se puede dividir el año en dos o cuatro estaciones, además es importante la constelación de Las Pléyades; pero, ¿a que se refieren estas fechas? Para esto es preciso analizar cómo se han manejado los calendarios en el mundo andino y, amazónico, pero esto se verá posteriormente.

II.3.1.2.2 Secuencias de cinco elementos

Queremos llamar aquí la atención acerca de una regularidad observada en cierto tipo de figuras formadas por grafemas Chavín, se trata –principalmente- de los dragones del Obelisco Tello y de los peces, tanto el que se halla en el Obelisco como el de la Galería de las vigas ornamentadas. Se trata de la preeminencia de cinco elementos

en la organización interna de las figuras formadas ya sea por Unidades Sígnicas como por Conjuntos Sígnicos (**Gráfico 275**).

En el Obelisco los reptiles están formados básicamente por su cabeza, un antropomorfo, una boca que enlaza otros elementos de su rededor, otro antropomorfo y una cabeza de la que sale otro signo, esto se cumple en los dos reptiles y esa misma estructura se encuentra en el pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas: cabeza, un separador, boca que enlaza otros elementos, otro separador y finaliza en la aleta caudal; en el caso del pez del Obelisco: cabeza, separador, banda, separador y aletas caudales.

Veámoslo en un cuadro:

Obelisco A	CQP	Antropomorfo	Boca	Antropomorfo	Cabeza
Obelisco B	CQP	Antropomorfo	Boca	Antropomorfo	Cabeza
Pez Obelisco	Aleta	Separador	Cinta	Separador	Cabeza
Pez Galería	Aleta	Separador	Boca	Separador	Cabeza
	5	4	3	2	1

Aparentemente se trata de una convención para representar diversas figuras de animales, pero, a nuestro parecer mas bien se trata de una estructura de signos que responden a determinado discurso que debe ser transmitido respetando cierto orden que debe ser "leído" guardando un orden. Todos los ejemplos presentados pertenecen a la sintaxis anatómico aglutinante y puede que sea uno de sus caracteres principales el ordenar los signos de esa manera (**Gráfico 276**).

El inicio de las figuras se da, respondiendo a la anatomía de estas, en la cabeza principal delantera, para seguir hacia atrás pasando por los otros elementos, se tiene que los más regulares son la cabeza delantera y la boca al medio; podría tratarse que no son

signos fijos en posiciones determinadas sino que de acuerdo a la necesidad de comunicar cierto mensaje se ubique en determinada posición un elemento diferente teniéndose ubicaciones sintácticas donde determinados signos van a cumplir determinada función, o en todo caso signos distintos van a tener significados análogos a otros pudiendo ubicarse en cierta ubicación sintáctica; ese sería el caso de los separadores y las figuras antropomorfas, la boca y la cinta o las cabezas que producen y las aletas.

Siendo el inicio la cabeza principal podemos decir que dichas figuras deben "leerse" de derecha a izquierda siguiendo la secuencia establecida de cinco elementos:

1.- INICIO: (cabeza principal)

2.- PRIMER INTERMEDIO (Antropomorfos o separadores)

3.- EJE CENTRAL (boca o cinta uniendo elementos a su rededor)

4.- SEGUNDO INTERMEDIO (antropomorfos o separadores)

5.- FINAL (Cabeza que produce o aletas)

Estos son los casos más claros pero creemos que el mismo patrón se encuentra en las figuras antropomorfas y en los felinos de la Plaza Circular Hundida.

Entonces tenemos definida la secuencia de cinco elementos para algunas figuras Chavín (Subcomplejos grafemáticos A y B del Obelisco Tello, el pez de la galería de las Vigas Ornamentadas y el pez del Obelisco Tello). Usaremos a manera de experimento al pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas.

Empezaremos definiendo algunos planteamientos de la Gramática Ahormacional planteada por Chomsky. Una estructura Ahormacional sería la que tiene por base un análisis de constituyentes que son cualquier cadena de elementos que funcionan como unidad en una construcción.

Chomsky presenta un ejemplo de este tipo de Gramática donde X $\longrightarrow$ Y se interpreta como "rescríbase X como Y" entonces, sean las reglas:

i S $\longrightarrow$ FN + FV

ii FN $\longrightarrow$ Art + N

iii FV $\longrightarrow$ V + FN

iv Art $\longrightarrow$ The "la"

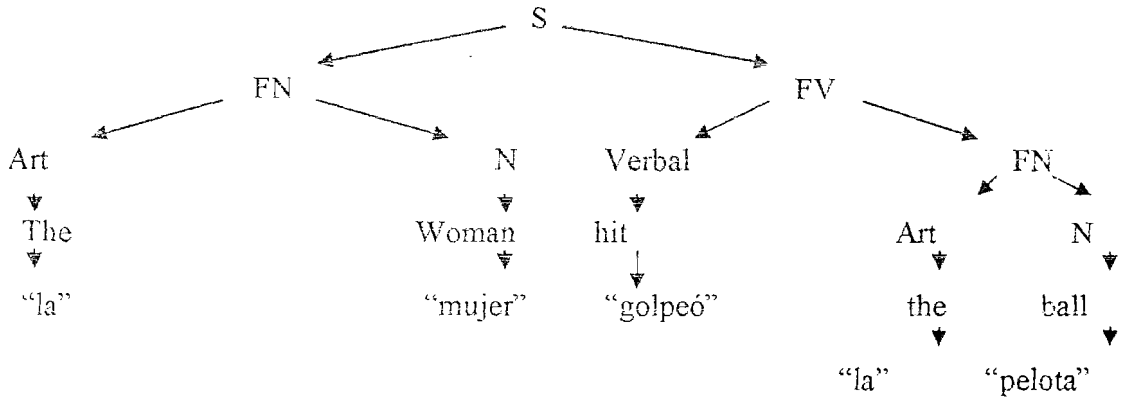
v N $\longrightarrow$ Woman "mujer", ball "pelota"

vi Verbal $\longrightarrow$ hit "golpeó", took "tomó"

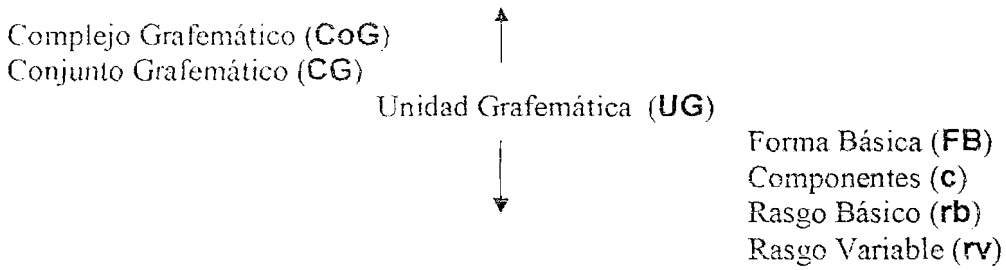
Entonces podemos derivar lo siguiente de acuerdo a las reglas:

S	
FN + FV	i
Art + N + FV	ii
Art + N + Verbal + FN	iii
The + N + Verbal + FN	iv
The + woman + verbal + FN	v
The + woman + hit + FN	vi
The + woman + hit + Art + FN	ii
The + woman + hit + the + N	iv
The + woman + hit + the + ball	v

Esto a su vez es representable mediante el siguiente diagrama:



Esta propuesta es perfectamente compatible con nuestra clasificación de los signos y sus elementos internos



Donde la denominada Unidad Grafemática (UG) es la base del sistema, es una especie de unidad de medida que posee múltiplos y componentes internos a manera de submúltiplos sin llegar a serlos verdaderamente. Esto puede formularse también con las siguientes reglas:

I CoG ⟶ CG + CG +... CGx

II CS ⟶ UG + UG + UG +... UGx

III UG ⟶ FB + c

IV UG ⟶ FB

V UG ⟶ c

VI c ⟶ rbx

VII c ⟶ rbx + rvx

I.a CG ⟶ SCGx

I.b SCG ⟶ CGx

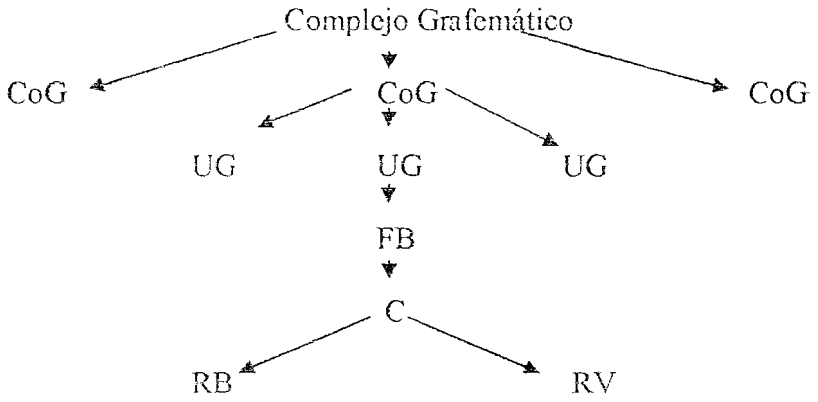
Sobre la base de estas reglas podemos realizar un desarrollo gigantesco dependiendo de la complejidad de los signos escogidos. Si se trata de una Unidad Grafemática o un Conjunto el asunto no resulta tan complicado caso contrario de tratarse de complejos grafemáticos.

Apliquemos estas reglas al pez de la galería de las Vigas Ornamentadas. Primero debemos tener en claro que este pez es un Conjunto Grafemático, es con esta premisa de base que se analiza **(Gráfico 277).**

La principal diferencia que encontramos es que el sistema de la escritura occidental que usamos posee de carácter la linealidad lo cual aparentemente no existe en los grafemas Chavín.

Sin embargo, esto es la estructura Ahormacional basada en niveles de complejidad, es una gramática abstracta más no algo referente al sistema.

Un diagrama arbóreo de nuestro sistema de grafemas y categorías que los agrupa resulta comprensible:



Sin embargo, resulta en sumo engorroso si lo aplicamos a nuestro pez del Conjunto Sígnico de la Galería de las Vigas Ornamentadas **(Gráfico 278).**

Con esto se nos presentan problemas. Lo lineal en que se basa el modelo Ahormacional hace que se pierda parte del orden existente en lo Chavín.

Esto es debido a la exageración que a propósito realizamos de ir a las partes mínimas de los grafemas, esto se resuelve estableciendo dos niveles de análisis mediante el propio modelo Ahormacional.

Chomsky propone la existencia de reglas Ahormacionales en un nivel alto que serían las relaciones entre las palabras y en un nivel bajo que correspondería a la morfofonémica o la estructura interna de las palabras, en nuestro caso las "palabras" son las Unidades grafemáticas y por tanto proponemos los siguientes niveles de reglas Ahormacionales:

- Reglas de los Conjuntos Grafemáticos o niveles mayores de agrupación
- Reglas de las Unidades Grafemáticas o niveles menores de agrupación

Trabajar esta propuesta así tal cual ofrece posibilidades amplísimas para analizar Signos Gráficos, pero, ahora, nosotros queremos proponer la estructura Ahormacional de las secuencias de 5 elementos.

Tenemos por el momento 4 casos de estos en soportes líticos: OT-A, OT-B, el Pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas, y el Pez que sale de la boca de OT-B que es el OT-B-16.

La estructura básica es la siguiente:

1 – INICIO (Cabeza principal)

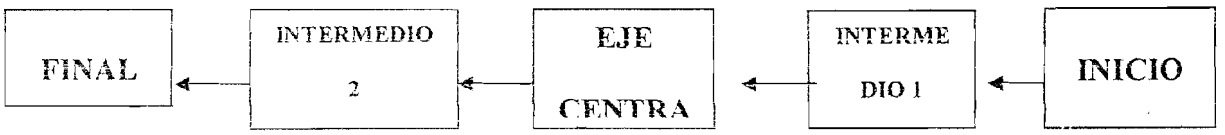
2 – PRIMER INTERMEDIO (Antropomorfos o separadores)

3 – EJE CENTRAL (Boca o cinta uniendo elementos a su rededor)

4 SEGUNDO INTERMEDIO (Antropomorfo o separador)

5 – FINAL (Cabeza que produce aletas o aletas)

El orden de lectura siguiendo la forma anatómica sería de derecha a izquierda:



EL INICIO

- Cabeza que produce un ave y un pez (Cabeza de un dragón hembra)
- Cabeza que consume "S" y un Spondylus (Cabeza de un dragón macho)
- Cabeza de un pez con boca de felino
- Cabeza de un pez con boca de CQP

El PRIMER INTERMEDIO

- Antropomorfo con ojo de serpiente en actitud de mocha
- Antropomorfo con ojo de serpiente en actitud de mocha
- Banda separadora con púa
- Banda separadora

EL EJE CENTRAL

- Boca en cinta con 4 colmillos
- Boca en cinta con 4 colmillos
- Boca en cinta
- Banda

EL SEGUNDO INTERMEDIO

- Antropomorfo en actitud de vuelo
- Antropomorfo en actitud de vuelo
- Separador en "C"
- Separador en banda con púa

EL FINAL

- Cabeza que produce aleta
- Cabeza que produce aleta
- Aleta
- Aleta bilobulada

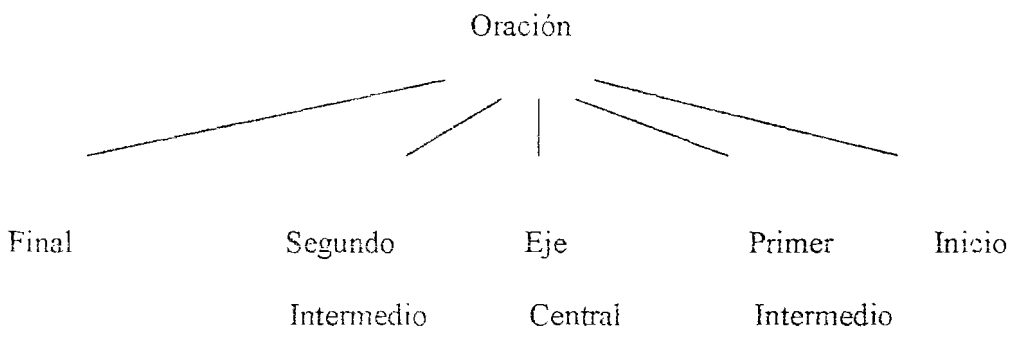
Todos esos serán los componentes de estas secuencias de cinco elementos y en general podemos tomarlos como especie de oraciones. Las dos primeras secuencias del Obelisco Tello son cada uno Subcomplejos sígnicos pero cada uno de los 4 al final tienen el comportamiento de un Conjunto Sígnico.

Para trabajar estos grafemas desde la gramática generativa pensemos en las secuencias como oraciones y establezcamos las siguientes equivalencias:

Conjunto Sígnico ⟶ Oración

Elementos de la secuencia ⟶ Partes de la oración

Entonces:



La regla de formación de esta oración sería:

O $\longrightarrow$ F + 2 Int. + Eje + 1 Int. + In.

Esto no sirve mucho: posee las limitaciones de la estructura ahormacional y además no es un conjunto de reglas claro. Desde esta perspectiva en extremo abstracta no prestamos atención al comportamiento de las figuras. Desconocemos significados, así no podemos saber que signos enlaza con cual por ser constituyente inmediato pero podemos aproximarnos algo viendo el comportamiento de las figuras.

En los casos del Obelisco Tello estas figuras están realizadas tomando en cuenta tres módulos muy marcados de acuerdo a esto podemos representar así las secuencias de 5 elementos que allí hay:

(Final + 2 Intermedio) + (Eje Central) + (1 Intermedio + Inicio)

Es distinto el comportamiento en los 2 peces: el de la Galería de las Vigas Ornamentadas y el del Obelisco B, el OT-B-16. Ambos representables de la siguiente manera:

Final + (2 Intermedio + Eje central + 1 Intermedio) + Inicio

La constante es tres elementos formados por inicio, final e intermedios mezclados. Busquemos nombres, como desconocemos significados llamemos formas iniciales y finales a los extremos, unión a lo del medio, complementos a lo que se halla alrededor de la unión, enlaces a los intermedios y todo en conjunto secuencia. Las abreviaturas serán las siguientes:

Secuencia: S

Forma Inicial: FI

Forma Final: FF

Enlace: E

Unión: U

Final: F

Complemento: C

Inicio: I

Las reglas serían las siguientes:

S $\longrightarrow$ FF + U + FI

FI $\longrightarrow$ I + E

FI $\longrightarrow$ I

U $\longrightarrow$ U + C

U $\longrightarrow$ U

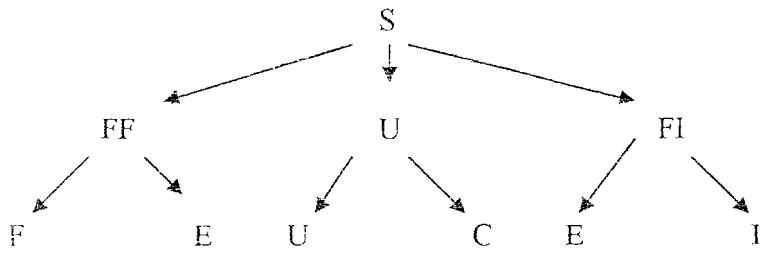
FF $\longrightarrow$ F + E

FF $\longrightarrow$ F

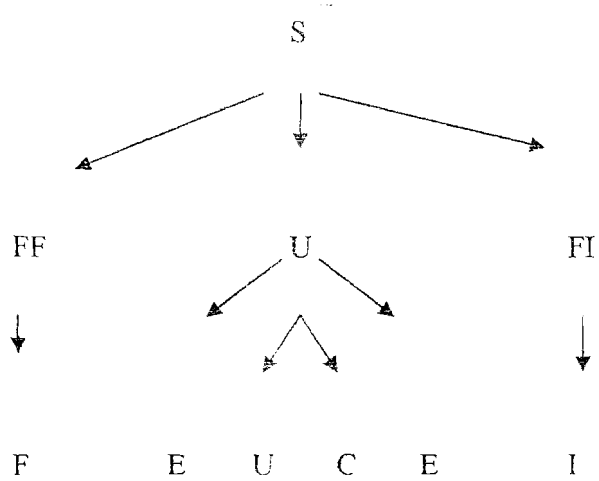
Aquí hemos hallado limitaciones propias del estudio de un sistema grafemático acerca de los cuales desconocemos su significado, las dos reglas que hay para derivar FI, FF y U deben tener su razón en los significados o en la complejidad de las figuras.

Creemos que allí se hallan las respuestas. Es claro que en los subcomplejos la unión agrupa sólo complementos y no enlaces mientras que lo contrario ocurre en los Conjuntos Grafemáticos.

Subcomplejos Grafemáticos



Conjuntos Grafemáticos



Entonces podríamos plantear las siguientes reglas:

E: #S#

$$S \longrightarrow FF+U+I$$

$$S(SCG) \longrightarrow FI \longrightarrow E+I$$

$$U \longrightarrow U+C$$

$$FF \longrightarrow F+E$$

$$S(CG) \longrightarrow FF \longrightarrow F$$

$$U \longrightarrow E+U+C+E$$

$$FI \longrightarrow I$$

Cuando la secuencia es un Subcomplejo Grafemático (SCG) los elementos los elementos constituyentes son Conjuntos Grafemáticos (CG) y son más complejos. Caso contrario de cuando la secuencia es un conjunto Grafemático.

A pesar de las diferencias estructurales entre ambos tipos de secuencia podemos establecer un sistema de equivalencias:

- Cabeza que produce aleta con aleta
- Figura antropomorfa en vuelo con enlace "C" y enlace {
- Boca en cinta con cinta
- Figura antropomorfa en actitud de mocha con enlace { y I
- Cabeza que produce o consume con cabeza de pez con boca de felino y cabeza de pez con boca de Cabeza que produce

Dada la complejidad de los subcomplejos del Obelisco Tello veremos que ocurre con los Conjuntos Grafemáticos Peces. **(Gráfico 279)**.

No existe orden aparente, ninguno es característico del primero o del segundo enlace. La similitud está al nivel de la estructura, no en las particularidades de cada elemento.

Pero hay similitudes en otros aspectos **(Gráfico 280).**

El Apéndice ocular parece responder a la boca de CQP. El porque en un caso hay una boca de felino y en otro de CQP, pero:

Boca de felino ——→ Pez que lleva cruces[38]

Boca de CQP ——→ Pez que es producido por un Dragón

Si tenemos que los siguientes Grafemas:

Cumplen con una forma de enlace donde en un entorno similar la figura antropomorfa aparece, quiere decir que la figura humana particular cumple con esa función de enlace.

[38] Interesante observar que precisamente son felinos las figuras que aparecen portando cruces en el contexto de la Plaza Circular Hundida y en el mismo Obelisco Tello.

¿Qué otras secuencias de elementos tenemos?

Existen dos, muy curiosos en cerámica de estilo Dragoniano de la Galería de las Ofrendas (**Gráfico 281**).

En estos casos sólo tenemos seguro la unión que es un grafema "L" o uno Rombo, en el primer caso el Gancho bilobado aparece tanto al inicio como al final, en el segundo es el Gancho o la "L", pero en ambos los enlaces son ojos de órbita rectangular con púa orbital y la pupila hacia abajo. ¿Pueden acaso responder a un conjunto de reglas como las definidas anteriormente? Lamentablemente son por el momento las dos únicas secuencias de 5 elementos aislados. Podemos inferir el inicio y el final de estas secuencias.

Estos grafemas aparecen en los dragones de la cerámica Dragoniana (valga la redundancia) (**Gráfico 282**).

Los grafemas aislados aparecen al interior de las cintas curvas que salen de las bocas que ocupan el lugar del cuerpo de estos "Dragones" y en estas cintas es posible definir que un extremo sale de la boca y el otro termina detrás del punto de inicio al doblar sobre si misma. Las cabezas que producen estas cintas son similares (**Gráficos 283 y 284**).

Con todo esto queremos proponer la existencia de una gramática en los grafemas Chavín, la cual es posible de definir usando modelos lingüísticos. La gramática es definida por Chomsky como un sistema que produce oraciones correctas, gramaticales y aceptables, en este trabajo hemos probado con la estructura ahormacional que nos da la idea de la existencia de una especie de "oración" de grafemas Chavín, nosotros lo llamaremos "Secuencia" y tiene sus componentes internos. Pero esto resulta válido a un nivel general, la estructura ahormacional muestra sus limitaciones al explicar, o

pretender hacerlo, que grafema va en determinada posición no da resultados adecuados y esto se agrava ante la escasez de secuencias de 5 elementos halladas.

Creemos que es la Gramática transformativa aquella que va a brindar mejores resultados en este aspecto. Por ejemplo, hemos hablado del cambio que existe en los enlaces al tratarse de que se hallen en un Complejo o en un Conjunto Grafemático, con ello podríamos dar una regla Transformativa como la de este ejemplo tomado del Inglés:

12. Pasiva (Optativa):

A(nálisis) E(structural) : FN-Aux-V-FN

C(ambios) E(structurales) : X1-X2-X3-X4 ⟶

X4-X2+be+en-X3-by+X1

[be + en "ser + participio" by "por"]

En nuestro caso podríamos decir:

Secuencia de cinco elementos de Conjunto a Complejo Grafemático

AE : FF-E2-U-E1-FI

CE : X5-X4-X3-X2-X1 ⟶

En el contexto de ser:

Subcomplejo Sígnico: X4 ⟶ Figura Antropomorfa

X2 ⟶ Figura Antropomorfa

Teniendo en claro la estructura de la secuencia gracias a la estructura ahormacional y las reglas inferidas a partir de ella podemos entrar a definir las transformaciones que se deben llevar a cabo para generar las secuencias correctas que

deben existir. El análisis morfofonémico será adecuado para analizar el interior de las Unidades Sígnicas.

Chomsky plantea que los tres modelos de gramáticas se complementan y deben seguir un orden: Ahormacional, Transformativo y Morfofonémico. Para nosotros serán: Ahormacional, Transformativa y Morfológico.

Con los ejemplos anteriores para cada uno haciendo hincapié con la ahormacional queremos dejar sentado la importancia de la teoría lingüística para el análisis de grafemas Chavín, quedando pendiente ubicar la estructura lingüística que corresponda a este sistema de comunicación altamente complejo, nos negamos a ver en los signos Chavín a demonios sedientos de sangre o alucinaciones, se trata de una complejidad que posee un orden que pronto podrá ser hallado.

II.3.2 La lengua de Chavín

Si partimos del presupuesto que una escritura es una lengua en forma gráfica (Coe, 1995: 17) o bien que la lengua es en si una escritura y otros sistemas desdeñados por el etnocentrismo occidental también lo son (Dérrida), el demostrar la existencia de una escritura, o un sistema de signos gráficos altamente convencionalizados, dependerá de hallar la lengua que representó y realizar los desciframientos correspondientes.

Se trata de actualizar el proceso de comunicación que los signos en estudio realizaron en el tiempo en el que fueron creados. Esta actualización choca con muchos problemas, el principal es el relacionado con la lengua a la que se refieren.

El desarrollo normal de una lengua o familia de lenguas a través del tiempo implica cambios internos e influencias externas que pueden hacer que la lengua buscada

haya cambiado tanto que la versión actual sea inservible para nuestros propósitos o que probablemente hasta se haya extinguido.

Aparte de estos graves peligros de fondo –por llamarlos de alguna manera- tenemos que salvar los vacíos metodológicos existentes pues, esto lo debemos subrayar, aparte del intento de Victoria de la Jara no existe una propuesta metodológica coherente y con resultados rescatables en lo que respecta a probables sistemas de escritura andinos o como preferiríamos llamarlos sistemas grafemáticos.

Dos son los problemas principales: serias deficiencias en el estudio de figuras candidatas a sistemas grafemáticos o escritura y el abandono total de la perspectiva lingüística. Aquí tocaremos el segundo de estos temas habiendo ya propuesto la metodología adecuada para resolver el primer problema.

¿Qué deseamos al buscar una lengua probablemente representada con grafemas? Deseamos hallar la clave para un probable desciframiento.

¿Qué debemos encontrar para saber que nos hallamos en buen camino en esta búsqueda? Debemos encontrar en la lengua o familia de lenguas una estructura interna similar al hallado en el sistema grafemático.

¿Existe a metodología para comparar las estructuras internas de una lengua y de un sistema grafemático parea el área andina? Por el momento no, con este trabajo esperamos dejar las bases para poder realizarlo en el futuro pues un trabajo esta naturaleza no se ha realizado anteriormente en el área andina y no disponemos de los procedimientos adecuados para la comparación de la estructura de un sistema grafemático y una lengua.

II.3.2.1 Lenguas amazónicas y su probable vínculo con el área andina

Es Julio C. Tello quien plantea un origen amazónico para la cultura andina por medio de analogías etnográficas y otros argumentos. Nosotros no queremos entrar en el espinoso tema del origen de Chavín y la cultura andina en general, trabajos importantes realizados por la doctora Ruth Shady en Caral y otros investigadores en diversas zonas parecen poner en entredicho los viejos planteamientos de Tello. No siendo nuestro objetivo demostrar el origen amazónico de Chavín, el cual –por cierto- es de nuestra completa simpatía deseamos dejar en claro que nos referiremos al tema lingüístico amazónico sólo en la medida que nos permita entender Chavín. En otra oportunidad podremos tratar en extenso el origen de Chavín.

Acerca de los vínculos de alguna familia de lenguas amazónicas con Chavín o el formativo andino nos basaremos en los estudios del lingüista Alfredo Torero (1990, 2002) quien realiza extensos estudios acerca del desenvolvimiento histórico de las lenguas en el área andina, es a partir de los trabajos mencionados se presentará el panorama del vínculo de las lenguas amazónicas actuales y el área andina propiamente dicha.

II.3.2.2 La lengua de Chavín

¿Cuál fue la lengua que hablaron los creadores de Chavín de Huántar? Pocos o ninguno han sido los investigadores que se han planteado el problema que para nuestro parecer es de vital importancia para entender la ideología Chavín.

Es el lingüista Alfredo Torero quien plantea una propuesta coherente en su estudio de 1990 al buscar una explicación a los nombres de ciertas deidades andinas y el desarrollo de las lenguas.

Lo citaremos largamente para procesar luego mejor el alcance de esta propuesta:

"... pueblos de habla Protopano y economía agraria que rendían culto al sol = Wari, habitaban la región de Chavín y Huanuco – Hualllaga en el milenio anterior a nuestra era, pero fueron más tarde quechuizados, si bien conservaron la adoración a una divinidad de nombre Wari. El Ucayali central estaba a la sazón igualmente ocupado por habitantes de Protopano, o lo fue aproximadamente en la misma época por colonización o invasión; la influencia andina en el Ucayali central se habría expresado por la presencia hacia el siglo séptimo ANE de rasgos 'Chavín' en el estilo local Shakimu temprano, definido por el arqueólogo Donald Lathrap (1970, 92-94). La eliminación del Protopano 'andino' por avance del protoquechua; en esta hipótesis; estaría incidiendo en los fechados glotocronológicos, haciéndolos rendir una profundidad temporal menor que la real en la medición de la divergencia interna de la familia Pano." (Torero, 1990: 250)

Son las siguientes ideas principales las que queremos resaltar:

- Presencia de un hipotético Protopano andino en la región Chavín y Huanuco Huallaga.
- Interacción y mutua influencia entre el Ucayali central y los andes colindantes.
- Desplazamiento del Protopano Andino por el Protoquechua.

El principal sustento para estas hipótesis es el geográfico, seguido por el lingüístico y el tercero es el arqueológico, no queremos aquí tratar in extenso cada uno de estos argumentos, ello será motivo de posteriores trabajos pero si ahondaremos en lo que respecta al vínculo del sistema de grafemas Chavín con las lenguas de la familia Pano.

Presentaremos a continuación lo que requerimos para hablar con propiedad de lenguas Pano como las habladas por la gente Chavín siguiendo lo señalado por Torero en el texto citado y resumido por nosotros líneas arriba.

- Para plantear que existió un hipotético Protopano andino en Chavín y la región colindante de Huánuco debemos encontrar topónimos en la zona que tengan base de vocablos pano.
- Sobre la interacción del Ucayali y los andes centrales debemos hallar la existencia de tradiciones alfareras comunes, rutas de intercambios, y, en los mitos de amas zonas menciones a viajes a la otra zona.
- Si el protopano andino fue desplazado por el protoquechua debemos hallar una tradición o cultura desapareciendo de ese escenario geográfico siendo sustituida por otra, podríamos hallar la correspondencia entre esas culturas y las lenguas, tanto la desplazada como la nueva.

Pero, principalmente debemos hallar una correspondencia entre las estructuras de la lengua candidata y del sistema grafemático, para ello debemos "vestir" a nuestros grafemas, de los cuales sólo conocemos los significantes, con la "ropa" adecuada, para ello debemos "probársela" para ver si le acomoda. Para ello procederemos a analizar mitología andina de la zona y de los diversos pueblos pano conocidos. La analogía etnohistórica y etnográfica en este sentido será analizada estructuralmente tratando de evitar los errores de otros investigadores ya señalados en los antecedentes.

El desarrollo de los tres puntos citados arriba es tema para otras tesis, no será abordado aquí por limitaciones obvias del alcance de este trabajo. Puede resultar extraña la fijación con las lenguas y etnología de los pueblos de habla Pano, como ya se ha mencionado, buscamos estructuras de significados para llenar los vacíos existentes en la estructura de significantes Chavín; para ello usamos a este pueblo perteneciente a una familia lingüística llamada Pano pero, recalcamos, nos referimos a las lenguas y no hablamos de la cultura arqueológica definida por Lathrap.

II.4 Mito y cosmovisión amazónica en Chavín

Aquí nos referiremos a la cosmovisión de los Huni Kuin pueblo amazónico, de la familia lingüística Pano que habitan en la selva amazónica peruana, pero, también veremos acerca de los Kaliña del Surinam. Luego de ver todo esto analizaremos la estructura de los mitos y de la cosmovisión para obtener la esencia de estas y proceder a hallar analogías con lo observado en Chavín a través del análisis de los grafemas.

II.4.1 El caso de los Los Huni Kuin

Los Huni Kuin son una etnia de la familia lingüística pano que habita en las márgenes de los ríos Purús y Marenjá, en el lado peruano y también en el Brasil. Son llamados también Cashinahua pero Huni Kuin es su autodenominación.

Son estudiados por Deshayes y Keifeheim, 2003, ellos centran su trabajo en las relaciones que esta gente mantiene con el resto de personas que no pertenece a su nación y las diversas relaciones que se establecen a su interior que rebasan las estrictamente ligadas al parentesco.

> "Vamos a mostrar en esta parte que estos conceptos se apoyan también en la idea que una comunidad para constituirse en una totalidad indivisible –y de manera no coercitiva- conviene que el contrato de alianza que une al Sí y al Otro se viva como tal por decisión de cada uno. Para esto es necesario que el sí y el otro se afirmen cada uno en sus diferencias para poder unir lo que les distingue. Si fueran muy semejantes no tendrían necesidad de aliarse. Por esta razón la primera concepción que desarrollamos del Sí y del Otro entre los Huni Kuin es la que divide y genera al interior el mundo de las relaciones que se realizan en dos mitades exogámicas. Esta bipartición se refuerza porque estas dos mitades exogámicas son medio totémicas, entendiendo por esto que son asignadas la una a la otra por un padre putativo: los Inubake son hijos del Jaguar, los Duabake, hijos de a luz radiante. Cada uno representa, como veremos, una parte de la sociedad, así como también una parte de la humanidad, y no puede por si misma representar la totalidad y a fortiori, reproducirla. " (Deshayes y Keifeheim, 2003:59)

Pero estas dos mitades tienen dos particularidades: "*Divisiones que tienen esta doble particularidad fundamental: ninguna mitad puede ser suficiente por si misma y ninguna mitad tiene superioridad sobre la otra.*" (Ibíd. 60)

La división Inu y Dua determina la existencia de dos tipos de hombre:

Inubake, hijos putativos del jaguar, animal respetado por su prestigio de cazador con garras y cuerpo pintado, este representa lo político, alianzas, jefaturas, etc.

Duabake, hijos putativos de la luz radiante que expresa belleza, salud sobrenatural, todo lo espiritual de la sociedad donde predominan los cantos de iniciación y esotéricos, los rituales y el chamanismo. "*Lo específico de cada mitad es complementario de la otra y las dos juntas abarcan la totalidad de las preocupaciones de los hombres Huni Kuin.*" (Ibíd. 59)

Las dos mitades se dividen también de acuerdo al sexo: los Inubake se dividen en Inubake para varones e Inanibake para mujeres mientas que los Duabake se dividen en Duabake para los varones y Banubake para mujeres.

Cada una de estas cuatro partes se vuelve a dividir en dos grupos de generaciones alternas donde la identidad se perpetúa de abuelo a nieto, estas divisiones definen comportamientos relacionales e intercambios en lo social como circulación de carne y matrimonios.

"*Un Inubake no es ni más ni menos que un Duabake, lo mismo que un hombre o es ni más ni menos que una mujer.*" (Ibíd. 61)

Las divisiones no han existido siempre, los antepasados no las conocían, la observancia de estas reglas es lo que distingue a los Huni Kuin de sus ancestros.

El mito acerca de las divisiones de la sociedad a manera reducida es el siguiente:

Un día llovió muy fuerte y sólo se salvó una mujer *Nete Bekun* (Estrella ciega) que se refugió en un techo. La corriente la llevó a la parte baja del poblado donde se dio cuenta que se hallaba sola en el mundo y lloró por sus parientes llenando cuatro calabazas con sus lágrimas y moco; de estas calabazas salieron un muchacho, dos niñas y un muchacho que se llamaron Inu, Inani, Banu y Dua. Nete Bekun los crió como a sus hijos. Cuando crecieron fueron todos río abajo a buscar el pueblo de sus antepasados, en el camino recogían plantas cultivables y Nete Betún les enseñaba como cultivarlas; al llegar vieron los huesos gigantes de sus antepasados. Construyeron una casa e hicieron plantaciones, al terminar todo se casaron de la siguiente manera: Inu se casó con Banu y Dua se caso con Inani.

Así todos los hombres son Inubake o son Duabake, las mujeres son Inanibake o Banubake. Los hombres Duabake son hermanos de los Inubake y no pueden casarse con las mujeres Inanibake. Los hijos de un Inubake son Inubake y sus hijas Inanibake. Los hijos de un Duabake son Duabake y sus hijas son Banubake. Así aparecieron los Huni Kuin. Los antepasados, llamados Hiri, no son considerados humanos por no poseer estas reglas. "*El paso al estado de ser humano se determina a partir de la noción de reciprocidad de las dos mitades con relación al matrimonio y al intercambio.*" (Ibíd. 65)

Otro mito narra la historia de Nawa Pake Tawan, antes del diluvio este hombre deseaba casarse con una mujer de su propia mitad, temiendo ser desaprobado escapó hacia la parte baja y por eso se salvó del diluvio. Pero, sobrevive en tanto como individuo, no como grupo, por ello desaparece el grupo de los Hiri. Por esto es que Nete Bekun "*no le queda otra alternativa que recrearla, pero teniendo cuidado de asignar a cada no la pertenencia a una mitad, diciéndoles también que serán sus parientes y aliados.*" (Ibíd. 66)

"En la sociedad Huni Kuin no existe una división del trabajo. En lo cotidiano los Dua son como los Inu, cazadores y cultivadores, sus especifidades se despliegan en ocasiones precisas." (Ibíd. 70) Las cosas específicas que cada mitad realiza son las que marcan las diferencias entre ellos pero son a la vez las que marcan su identidad dentro de la unidad de su nación.

La manera como se desarrolla la autoridad entre esta gente es algo bastante interesante: el jefe es el mejor cazador, el "shanen ibu" aquel que puede ofrecer más carne al resto del grupo fuera de las personas con las que el tiene obligación. Hay diferencias entre los jefes Inubake y Duabake, el primero tiene el poder de la palabra mientras que el segundo escucha, sin embargo, la misión de ambos es mantener el equilibrio del poblado, entre lo material y lo espiritual. Han sido escasos los shanen ibu (más que nada los correspondiente a la mitad Inubake) que han tenido facultades de ambas mitades: "*Estos shanen ibu Inubake quedan en la memoria de los Huni Kuin como hombres que han marcado profundamente la vida del grupo y su historia.*" (Ibíd. 84)

Sin embargo, esta autoridad está basada aparte de la reciprocidad en la "sintonía" que debe tener el shanen ibu con el resto del pueblo "*La poligamia, la elocuencia de un jefe no sirven más que para expresar el único poder que existe entre el grupo y su jefe: el del grupo sobre el jefe.*" (Ibíd. 82) El poder de su palabra no se basa en lo nuevo que pueda proponer, sino en exactamente lo contrario: él dice lo que todo el mundo piensa, pero esto se hace oficial cuando el lo dice, también habla por su boca la palabra de los antepasados; el jefe Huni Kuin mantiene la tradición y mantiene la cohesión del grupo diciendo lo que todos ya saben.

Los Huni Kuin poseen un complejo sistema de relaciones que sobrepasa el parentesco donde existen ocho categorías (shutabu) que ordenan las relaciones sociales; esto no será analizado aquí, pero si queremos llamar la atención acerca de dos maneras de manifestarse la identidad de una persona: kena y kene, el primero se refiere no a un nombre propiamente dicho sino a la especificación de la mitad y las otras divisiones a las que pertenece una persona que permiten su identificación. Kene en cambio es una expresión de identidad no verbal que vamos a estudiar de manera detallada a continuación en el siguiente párrafo.

Entre los Huni Kuin la sociedad está dividida en dos partes que no pueden existir una sin la otra que mantienen el equilibrio de las actividades que para ellos garantizan la existencia de los seres humanos: la ligada a lo material, político y de liderazgo efectivo y otra relacionada a lo espiritual y religioso. Cada mitad puede poner un jefe de acuerdo a su capacidad de ofrecer carne, esta autoridad se basa en su capacidad de mantener al grupo cohesionado y estar acorde con la tradición; sin embargo, algunos de los jefes han tenido facultades de ambas mitades y han sobresalido quedando su nombre guardado en la memoria pues sus hechos marcaron hechos notables e históricos. Retornaremos sobre esto posteriormente, pues parece existir un orden semejante en Chavín relacionado a las mitades y la representación de la autoridad.

II.4.1.1 Los Kene

Como ya se mencionó constituyen una manifestación de identidad "no verbal" pues se expresan a través de la pintura corporal y dibujos con los que se adornan los objetos personales de un Huni Kuin.

En el caso de una pintura corporal cada Shutabu o grupo relacional posee sólo un número limitado de ellos, de esta manera todos los hombres pertenecientes a él pueden usar cualquiera e incluso en los poblados donde no los conocen pueden reconocer a que grupo pertenece y saber cual es el tipo de relación con él.

Los objetos a los que se les dibuja kene son los que tienen relación directa con su identidad. Las ollas o jarras de una mujer no tienen más que su función propia y hacia su dueño sólo indican que son de su propiedad, lo mismo ocurre con el arco y las flechas de un hombre; pero, las cosas cambian durante una ceremonia "... *en las ceremonias, o para expresar una cosa particular, un hombre tendrá sus objetos keneya.*" (Ibíd. 118) Esto se inicia desde los rituales de iniciación de los niños donde cada uno está sentado sobre un taburete que posee los dibujos del shutabu al cual pertenecen.

El conocimiento de los kene se perpetúa al interior de cada shutabu, dado que el sistema de relaciones implica que existen generaciones alternas, son las abuelas quienes enseñan a las niñas los dibujos que les corresponden. Son las mujeres las encargadas de perpetuar esta forma de registro de la identidad al interior de cada grupo o shutabu.

> "Kene, lejos de ser un simple arte de decoración, es realmente una verdadera escritura. Una escritura no-escrita con palabras, que expresa la identidad: la de las personas y la de las cosas y su lugar en el mundo. Al interior de los Shutabu es donde se perpetúa este saber." (Ibíd. 119)

Deseamos resaltar primero que los autores consideren a los kene como una escritura, esto constituye un reconocimiento a las formas de registro no occidentales como verdaderas escrituras; además es interesante ver la manera como se manifiesta la identidad en el campo no verbal aparte de lo referido a la escritura: a través de los objetos que porta un individuo que cobran una importancia mayor al ser llevados en una ocasión especial, la identidad se manifiesta a través de los objetos que se llevan y los

dibujos o pinturas que se llevan en el cuerpo. Esto nos puede enseñar mucho para entender las figuras y grafemas Chavín. Por otro lado se debe recordar lo que ocurre con los objetos que no se relacionan directamente con la identidad de la persona: estos no necesitan kene pues de por si ya indican su función. Esto último nos recuerda a los signos icónicos: tratan de imitar lo que deben representar y no necesitan más, pero, esto cambia en el contexto ceremonial. Esto se puede traslucir en Chavín en la división que hemos planteado entre figuras y grafemas: algunas figuras no necesitan grafemas pues de esa manera ya están informando acerca de sí, mientras que en otras ocasiones debe recurrirse a los grafemas para complementar el significado. También resulta bueno recordar que en este caso se trata de una transmisión de abuelas a hijas al interior de cada shutabu, es la mujer quien mantiene la identidad y dota de identidad a personas y objetos.

II.4.2 Los Kaliña del Surinam

Acerca de esta etnia de la amazonía perteneciente a la familia lingüística caribe pero con fuerte influencia arawak de residencia marital uxorilocal (Magaña, 1988: 365). De esta gente nos vamos a ocupar de lo que respecta a su visión dual del mundo y la importancia de las observaciones astronómicas en su organización social y ordenamiento del mundo siempre siguiendo a Magaña (1988).

Entre los Kaliña los solsticios y equinoccios tienen una particular importancia, estos son usados como referentes de ordenamiento geográfico del mundo y se asocian a determinadas constelaciones. Estos fenómenos se asocian a las diversas actividades realizadas por ellos

"... a las épocas de caza y pesca de diferentes especies animales y peces, al cultivo de la mandioca y otros productos de plantación, a las lluvias y a la sequía, a las alianzas matrimoniales y a los ritos de iniciación masculina y femenina, al nivel del agua de los ríos, a los ciclos fisiológicos, etc." (Ibíd. 386)

Además, los Kaliña conciben el universo como dividido en tres niveles o más: el subterráneo, la tierra y el cielo o morada de los muertos; la tierra es una plataforma cuadrangular rodeada por el río Amazonas, el Maroni, el Coppename y el mar, en el centro estarían situadas las aldeas Kaliña (**Gráfico 285**).

El año es dividido en dos estaciones: la seca y la lluviosa. La primera empieza en junio y es marcada por la salida heliacal de Las Pléyades que señala el fin de las lluvias mientras que Orión va a marcar el inicio de las lluvias y la temporada de caza a mediados de diciembre. Pero las lluvias y su fin no son siempre regulares, de esta manera el calendario es flexible, de esta manera que si las lluvias se retrasaran o adelantaran van a ser siempre asociadas a otras constelaciones; de esta manera si las lluvias se prolongaran se haría iniciar la estación seca en julio con la salida heliacal de Orión o en agosto con la de Can Mayor; de manera similar para el caso del inicio de las lluvias, si estas se adelantan la estación lluviosa se iniciará en noviembre con la salida cósmica de Las Pléyades y si se retrasaran con la salida cósmica de Can Mayor.

Esta división del año también se va a ver reflejada en las actividades que realizan varones y mujeres, existiendo una marcada división por género al interior de esta sociedad, citaremos largamente a Magaña para luego comentar:

"... los personajes y el paisaje del cielo nocturno reflejan el mundo humano ya que el cielo se divide en un sector femenino y un sector masculino y conoce las tres categorías sociológicas constitutivas de la sociedad Kaliña: los suegros, el yerno, concebido como 'extraño' puesto que son uxorilocales, y la mujer de este último que une al grupo de 'donadores de esposas' con el de 'tomadores de esposas'. La observación de diferentes coyunturas de las estrellas en asociación con el sol divide también el año den dos mitades: la estación seca, temporada que

se caracteriza por las labores agrícolas realizadas por grupos dedujeres unidas por lazos consanguíneos, y la estación de lluvias, época de caza y pesca con arco y flecha, dos actividades masculinas representadas como 'afinales'." (Ibid. 392)

El año está dividido en dos estaciones y en dos géneros que a su vez se relacionan a cada una de estas estaciones, aparte de ello cada género y época del año tiene una actividad peculiar que le caracteriza.

Esta división en géneros del espacio celeste y del año así como de las actividades de las cuales depende la subsistencia del grupo se dan también en las casas, estas tienen un lado masculino y un lado femenino. El lado masculino es abierto mientras que el femenino es cerrado, en este se dan sólo actividades femeninas mientras que en el masculino pueden estar tanto hombres como mujeres.

Habrá resultado fácil notar la similitud de la cosmovisión Kaliña con lo que estamos planteando páginas atrás acerca de las estructuras subyacentes Chavín en el Obelisco y otros Complejos grafemáticos. ¿Esto acaso quiere decir que los Kaliña tienen algún vínculo con Chavín? O ¿Estamos cayendo en la tan criticada adopción de modelos extraños a la realidad del sitio estudiado? La respuesta a ambas preguntas es un categórico no; la presentación general que hemos realizado de la cosmovisión Kaliña tiene por objetivo mostrar el funcionamiento de una sociedad donde la vida está organizada en base a dos mitades: una masculina y otra femenina que se relacionan a las estaciones y las actividades económicas de las cuales viven. El modelo planteado para Chavín es completamente independiente de este y es resultado del análisis de sus grafemas, la existencia de un modelo similar no hace sino afirmar la alta probabilidad que Chavín haya funcionado de la manera planteada.

II.4.3 Cosmovisión amazónica y Chavín

La intención de presentar información acerca de la cosmovisión de dos pueblos amazónicos no es la de plantear un origen amazónico de Chavín, tampoco es el de crear un modelo en el cual encajar la evidencia obtenida de los grafemas y contextos Chavín, es más bien, una manera de dotar de significado a los grafemas y entender mejor la gramática a través de la comparación con maneras de ordenar el mundo que funcionan en la actualidad.

Ambos son sociedades dualistas, donde el espacio geográfico, social, el cielo entendido como una realidad espiritual, los astros, las actividades económicas se encuentran marcadas por una división en género. En el caso de los Huni Kuin poseen un sistema de escritura que les permite conocer a que grupo social pertenece cada individuo además de entender la identidad a través de la pertenencia a estos grupos así como a través de los objetos que porta cada persona, estos objetos pueden tener dibujos, transformándose en Keneya y a través de ellos se les asigna información acerca de la persona. Pero esta información sólo se les adiciona en contextos ceremoniales pues, después su forma de por sí ya está indicando su función. Esto acerca esta realidad a las figuras Chavín que no requieren grafemas pues dada su condición de signo icónico ya informa acerca de sí, pero, cuando se les adiciona dibujos, como en el sistema Chavín se les aumenta grafemas, es allí que tienen mayor cantidad de información.

II.5 Mito y cosmovisión andina en Chavín

Buscaremos en la mitología recopilada por diversos autores para las zonas cercanas a Chavín para reducirla a su estructura básica y compararla con los grafemas

estudiados. Además veremos las versiones de cronistas respecto a Chavín y en general que relación pueden tener con los mitos amazónicos ya vistos.

II.5.1 Acerca de los "Wari" y Ashkay

En lo referido a los Wari nos basaremos en la información que brinda Pierre Duviols (1986) y Mario Polia (1999). En el caso de ashkay hemos recurrido a la versión manejada por Marco Curatola (1991).

II.5.1.1 El complejo dualista Huari - Llacuaz

Duviols (1986) realiza un trabajo de sistematización de características de un sistema dual de organización social y espacial de los indios de las zonas del norte de Lima, Ancash, Junín, Pasco y Huánuco basándose en documentos del archivo Arzobispal de Lima acerca de visitas y procesos de idolatrías en el siglo XVII.

Se trata de declaraciones de indígenas de las que se debe tener en cuenta que se trata de confesiones arrancadas, muchas veces de manera violenta o forzada, además han pasado por el tamiz de una traducción que no necesariamente fue la ideal y, no debemos olvidar las críticas realizadas a Campana (1995) en I.2.1.1.5. LA reconstrucción de la cosmovisión realizada por Duviols toma en cuenta que "*En la tradición oral, arrancada a los indígenas por el visitador de Idolatrías, se corresponden, superponen, entremezclan o confunden, lo mitológico, lo ritual, lo histórico.*" (Duviols, 1986: LVI)

En los documentos analizados por Duviols se desprende la existencia de una división dual del mundo para la gente de las zonas mencionadas que estaba dividido en Huari y Llacuaz, esta división "*sociocosmológica*" se basa en "*...el principio de la oposición de los contrarios complementarios y su síntesis totalizadora.*" (Ibíd.)

Para los propósitos de este trabajo dejaremos de lado el aspecto diacrónico y el intento de reconstrucción histórica de Duviols para centrarnos en la creación de un modelo dual, cosa ya realizada en parte por este autor pero, a nuestro parecer, se puede ordenar mejor.

Los Guari corresponden a "*...las representaciones, categorías y funciones ligadas a la mitad territorial y cósmica baja...*" (Ibíd.) Eran dependientes del dios Huari y descendientes de héroes culturales del mismo nombre creados por este dios. Este dios Guari está relacionado con "*...las cuevas, la oscuridad, de la humedad fertilizante, de las aguas de los puquios y de las lagunas –que comunicaban con el océano-; también se asociaba con el viento maléfico que lleva enfermedades, con los muertos...*" (Ibíd. LIX) En otras partes de los documentos se tiene la información acerca que los guari son hijos del sol y que Guari es el sol, esta aparente contradicción no es tal pues parece referirse al "*...sol subterráneo que recorre de noche el mundo inferior.*" (Ibíd.) Que se puede vincular también con la luna. Sobre el origen de los guaris se menciona el Titicaca o el mar, ambos referidos como el lugar donde nace el sol y con la categoría de Kocha. Los guari eran los pobladores originarios de un lugar, son los primeros ocupantes de un territorio y son los que han "*...creado y distribuido las chacras, los andenes, enseñado la agricultura con sistemas hidráulicos, así como la urbanización y la construcción de casas y sepulcros (...) en piedra.*" (Ibíd.) Sus héroes culturales eran representados en piedra por medio de huancas. Duviols resume de esta manera los conceptos a los que se asocia los huari: "*...pueblo, cultivo, civilización, riqueza (...) interior (horizontal y verticalmente) y, quizás, de feminidad.*" (Ibíd.)

Los llacuaz dependían del dios Libiac que se relaciona al rayo, trueno, relámpago, lluvia, tempestad y granizo. Los héroes culturales de esta gente eran hijos de

este dios y los curacas descendían de ellos. También tenían culto al sol y las estrellas. El origen de los Llacuaz era el este y habían conquistado tierras de los huari. Les correspondía las tierras de arriba, la puna así como el cielo y los astros. Están asociados a los conceptos de lo salvaje, la naturaleza, los despoblados, lo exterior al pueblo, fuerza tosca y masculinidad.

Duviols resume de la siguiente manera el complejo dual de oposiciones Huari – Llacuaz:

> "Así se oponían estos clanes o mitades según las categorías: alto/bajo, cielo/tierra, mundo superior/mundo inferior, fuego/agua, luz/oscuridad, Este/Oeste. Planteaban el contraste, expresado o sugerido, entre natura y cultura, espontaneidad y artificio: a la agricultura de riego, con artefactos hidráulicos de los huari, se enfrentaba, por el lado llacuaz, la cacería, el pastoreo de puna y, sin duda, la vegetación silvestre." (Ibíd. LXI)

Duviols plantea que los hechos narrados en los documentos analizados por él se refieren a hechos desarrollados en el intermedio tardío y cree que existe suficiente base para plantear que muchos de los hechos "Míticos" se refieren a hechos históricos pero de paso se puede agregar que a pesar de esto que existen dos hechos que no debemos dejar pasar por alto: la insistencia de Duviols aseverada por Rostworowski (1988: 51) y seguida por Campana (1995) que Chavín es el templo del dios Wari y que este culto tiene una antigüedad muy grande; aparte de ello debemos prestar mucha atencion al complejo dual y la cosmovisión expresada en él.

Intentemos crear el sistema de oposiciones complementarias Wari/Llakuash a partir de la información que tenemos y la base dada por Duviols.

Llaquash	-	**Wari**
Liwiak	-	Wari
Sol	-	Sol oscuro o Luna

Este	-	Oeste
Arriba	-	Abajo
Masculino	-	Femenino
Exterior	-	Interior
Despoblados	-	Pueblos
Agricultura de lluvia	-	Agricultura de regadío
Advenedizos	-	Primeros ocupantes

Es necesario resaltar que Duviols considera que este sistema de oposiciones "*...estuvo articulado alrededor de un centro, como tan frecuentemente ocurre con las organizaciones dualistas.*" (Ibíd. LXII)

II.5.1.2 Mitos de los Wari

Aquí daremos primero una breve revisión a algunos de los mitos referidos a estos personajes y luego llegaremos a algunas conclusiones y trataremos de hallar la esencia o estructura de ellos.

En la carta Annua de 1613 documento 28 folio 11 se consigna una resumida versión de un mito referido a un personaje de nombre Abari definido como "... *vn hombre famoso de grandes fuerzas y diestro en arar y cabar y que vn dia se entró en una cueba, a este invocan con g.des vozes y como en la cueba resuena el equo, fingen que les responde y esperan que en las labores de sus campos les ha de ayudar.*" (Polia, 1999: 318)

En la carta Annua de 1618 documento 33 folios 388 y 389 se consigna el mito de Huari Viracocha que de manera resumida refiere lo siguiente: antiguamente las huacas eran hombres y mujeres pero que salió de la laguna de Chucuito (Titicaca) según unos o

del Collao según otros "... *un gran gigante dios de aquella tierra llamado Huari Viracocha.*" (Ibíd. 420) que convertía a las huacas en piedra, supieron esto los indios de Huaylas y se unieron a los Conchucos para tenderle una trampa en una casa; pero, el Huari lo supo y mas bien hizo entrar en la trampa a todos los huacas y los transformó en piedras con figuras de animales, esa casa es muy temida y le llaman la casa de las huacas. Desde allí hablan y dan respuesta a sus hijos los hombres hasta que llegaron los españoles y resolvieron esconderse bajo tierra donde sólo los sacerdotes tienen acceso a ellas.

Lo anterior es acerca de un dios de nombre Huari, pero además de ser el nombre de una de las mitades en que se dividían los pueblos de las zonas de Cajatambo, Huaylas y Conchucos era el nombre de unos seres divinos cuyas características se pueden resumir en la siguientes citas: "*Y los Guaris eran hombres grandes de nación gigantes de mucha fuerza y andaban de noche solamente y con solo mirar hacían y pircaban las chacras y abrían sus sequias.*" (Duviols, 1986: 94)

Acerca de Guari como divinidad es interesante lo siguiente:

> "... el Guari auian oydo a los biejos era el antecristo y era como un hombre barbado como español que quando los yndios bibian sin rey ni mandon que les mandasen y tenian guerras unos con otros por las chacras se les aparecio y pirco todas las dichas chacras y repartio a todos los ayllos chacras cequias para que no se matassen y tenia un asiento de piedra para que se asentasse y que cuando biene es como un viento fuerte y grande y ally en la cancha donde se sienta le acen la ofrenda y sacrificio para que la reciua..." (Duviols, 1986: 113)

Veamos ahora en la confesión de Domingo Rimachín el origen de los guaris y la idea de este como una divinidad dual:

"3.- Fuele preguntado si conoce o a oido decir a sus pasados quien fueron los Llaguaces Guaris y donde vinieron: dixo que oyo decir a sus antepasados que vinieron de Titicaca que es donde nase el sol y donde fueron criados.
4.- Fuele preguntado si es verdad que los susodichos fueron los primeros pobladores de estas tierras: dixo que lo saue /Fol. 7/ y a oido decir a sus antepasados es que los dichos yndios llaguaces fue una nacion que bibio siempre en las punas y los guaris fueron de nacion gigantes barbados a los cuales crio el sol y a los Llaguaces el rayo con cuya caussa y que estos guaris les pircaron las patas de las chacaras y hizieron las acequias y las [...] y unos destos tenian dos caras una atrás y otra delante que se llamaban Gurrís ascayes y estos comían gente muchachos yndios y los Llaguaces se aparecían y eran invisibles y andaban por debajo de la tierra..."
[...]
7.- Fuele preguntado si conoce o a oido decir al idolo Capac guari: dijo que es hermano del Ascay guari a los quales se a dado culto y veneración este confesante y todos los demas del pueblo dos beses al año pidiendoles ayudasen en las chacaras y su buen suceso y saluda todos..." (Ibíd. 119 - 120)

Por otro lado el mismo Domingo Rimachin como testigo en otro proceso declara que cuando el Guari viene: "... *es como un biento fuerte y grande*" (Ibíd. 113)

Sin embargo, sobre el origen hay contradicción pues por otro lado se sostiene que el origen es el mar pues en la confesión de Don Alonso Callampoma se dice que unos parientes

"... que en su lengua maternal cantaban disiendo que los yngas ricos que son de su parcialidad y ayllo sus primeros progenitores que son sus malquis y tubieron su pacarina y nacimiento y desendieron de la mar y de alla vinieron a procrear [a] la gente de su ayllo y que los indios que llaman llacquises tubieron su nacimiento y sacarina de los cerros nevados..." (Citado por Duviols, 1986: 349)

Otra característica del dios Guari era su capacidad de convertirse en "*muchas formas de hombres y de culebras en especial... en ayre rapido y... en esta forma de ayre, anda todos los dias...*" (Campana 1995 a: 57)

Finalmente, entonces, ¿qué podemos decir acerca del dios Wari? ¿es la divinidad Chavín como afirma Campana? Hemos visto que sus argumentos son débiles y no toman en cuenta una visión estructural del problema (a pesar del título de su libro). Debemos

dejar a tras el buscar semejanzas entre las figuras y lo que se encuentra en los documentos, es necesario detenerse ahora en la verdadera estructura interna de lo referido acerca de esta divinidad y el orden del sistema dual Wari/Llakuash.

A manera de resumen: existe una divinidad Wari y sus hijos que comparten muchas de sus características y también se confunde al dios con sus hijos. No podemos dejar de mencionar el vínculo de la palabra Wari con el Bari del Pano selvático, como ya hemos visto, el significado de la palabra pano es sol y los waris son tenidos por hijos de este, aún cuando esté más vinculado el sol nocturno. ¿El comportamiento de los wari es el del sol? No necesariamente, pero el vínculo con lo femenino parece negarlo aunque estos se encuentren vinculados a la agricultura. En el siglo XVII muchas características originales de la divinidad y sus hijos pueden haberse perdido y se les puede haber aumentado otras además de hallarse confundidas entre sí.

Wari opera en un mundo de caos y desorden, guerras y el llega trayendo el orden mediante la repartición de tierras además de hacer callar a las wakas o divinidades locales encerrándolas en una casa. Analicemos y comparemos, el discurso opera a la manera de muchos mitos andinos: el orden se impone al caos y las divinidades locales son sustituidas por una que las reemplaza o tiene mayor jerarquía que ellas. Si bien la realidad histórica de esos hechos nos puede resultar desconocida podemos comparar con otros mitos similares de los cuales si se conoce la realidad histórica en la que se inspiraron; es el caso de los mitos de origen del Tawantinsuyu y la dinastía Inka.

Los inkas presentan la realidad anterior a ellos como un tiempo de caos y desorden y son ellos quienes traen el desarrollo y el orden, la realidad es otra, existieron muchos pueblos con un desarrollo igual o mayor al de ellos en muchos aspectos pero, el discurso político dado a través de los mitos presenta la realidad de manera que aparezcan

ellos como los responsables del desarrollo y ser los grandes benefactores. Pero, en sus mitos hay parte de realidad pues una producción organizada y centralizada como la implantada por ellos permite un mejoramiento en la producción y calidad de vida aunque sea una elite quien se vea más favorecida También se menciona en los mitos que los inkas implantan cultos nuevos que si bien respetan los anteriores marcan claras diferencias acerca de la superioridad o mayor prestigio de sus dioses frente a las divinidades locales que se manifiesta en el traslado de wakas o ídolos al Cusco donde se les mantiene como una especie de rehenes pero siempre de amnera que puedan servir al inka también. Una organización política descentralizada requiere que la religión le legitime mediante la anulación de otras divinidades o marcando la superioridad de las propias frente a otras. Creemos que los mitos de Wari reflejan esta misma situación ocurrida mucho tiempo antes que las narraciones fueran recogidas.

La divinidad Wari o sus hijos son los encargados de ordenar las tierras para evitar los enfrentamientos entre la gente por ella, además se encargan de encerrar á las divinidades locales centralizando sus oráculos en uno sólo, de acuerdo a Duviels y Rostworowski ese lugar donde las encierra es Chavín de Huántar; de acuerdo a la evidencia arqueológica hay una centralización de la sociedad alrededor de los centros ceremoniales como Chavín durante el Formativo que se traten de Jefaturas o Proto estados tienen en común que se tratan de la implantación de un nuevo orden distinto al conocido anteriormente. Fuera que sean tenidos por gigantes o seres barbados lo que resalta en la tradición oral es hacer de los Wari seres distintos al común por su grandeza y su capacidad de obra. La palabra de los Wari tiene poder, sólo hablando las cosas se realizan, esto puede ser una simple alusión de capacidad de disponer de fuerza de trabajo

para lo que se requiera. Esta divinidad se sienta en un lugar especial para recibir ofrendas de manera muy similar a la narrada para Wiraqocha en los mitos inkas.

¿Acaso estos mitos están hablando de dos hechos históricos: el establecimiento de Chavín como centro de poder y la unificación de los cultos religiosos bajo el respeto de los cultos locales subyugados a uno centralizado? ¿Estos hechos se desarrollan durante el Formativo? ¿Acaso el sistema dual Wari/Llaquash es el pálido reflejo del sistema dual Chavín? ¿Son los hijos de Wari los sacerdotes encargados de la implantación del orden del Centro Ceremonial de Chavín? Este no es el lugar para absolver estas preguntas pero nos ayudan a ver que la sombra de Chavín se continuaba proyectando a pesar del tiempo transcurrido desde la decadencia y fin de la ocupación ceremonial del sitio.

II.5.1.3 Ashkay

Para detalles acerca de este mito ver I.2.1.2.10. Este mito posee dos aspectos interesantes, el primero referido a un personaje de nombre Ashkay (al igual que uno de los Wari mencionado por Domingo Rimachín) que come personas al igual que los "Gurrís ascayes" y por otro lado tenemos una mención al ascenso al cielo mediante sogas. El mito en su forma actual tiene un marcado sabor occidental, recuerda la historia de Hansel y Gretel de manera que la forma en la que se encuentra recogido no ayuda mucho en la reconstrucción de hechos es por ello que se le debe trabajar sólo a nivel de temas y estructura.

Achkay es una variante de Achikay en quechua Ancash – Huaylas significa "*Brujo, enano, el que devora a sus hijos, el odioso, personaje mitológico.*" (Parker y Chávez, 1976: 28) mientras que Iscay en el diccionario quechua de Gonzales Holguín

significa dos al igual que en el quechua ancash Huaylas Ishkay es también dos. En el quechua actual de Ancash el significado original parece haberse perdido, puede tratarse el nombre de una variación de Iscay que de acuerdo a Holguín y Parker y Chávez se estaría refiriendo al carácter dual de la divinidad mencionada por Rimachín. Este es uno de los argumentos fuertes de Campana (1995) para presentar a la mayoría de representaciones antropomorfas Chavín donde el cree ver dos rostros como representaciones de Guari. Pero, la declaración de Rimachín es clara: se trata de Ascay y no de Iscay, por tanto, parece que este es un nombre propio más que una alusión a dualidad, la huaca de dos caras mencionada por él es sólo uno de los Gurris (Guaris) Ascayes y aunque menciona que era hermano de Capac Guari nunca menciona que entre los dos formen una huaca de dos caras; algo que enlaza a estos personajes con el mito Ashkay es que se menciona que comen gente "*...y estos comían gente muchachos yndios...*" (Citado por Duviols, 1986: 119 - 120) Creemos que los planteamientos de Campana para hablar de estos Guaris como la divinidad de Chavín carecen de base, se trata de "hijos" de Wari y no de él, al parecer comer gente se refiere a sacrificios humanos y este rasgo lo hereda el mito deformado de Ashkay cuyo significado original se encuentra perdido habiendo quedado sólo la marca de personaje mitológico que devora personas. No hay base, pues, para ver en Askay Wari y Kapak Wari un ídolo de dos caras que sería la divinidad Chavín: estos son sólo uno de tantos Waris "hijos" secundarios adorados hasta el siglo XVII y además el ídolo fue destruido por los extirpadores de idolatrías (Rostworowski, 1988: 52).

Respecto al ascenso al cielo es uno de los temas principales dentro del repertorio chamanístico estudiado por Mircea Eliade (1951) donde se expresa el papel del Chamán como intermediario entre los diversos planos del mundo para contactar a los seres

humanos con los seres sobrenaturales de los cuales depende la subsistencia del hombre. El tema del ascenso al cielo se halla presente asociado al origen de las plantas domésticas como consecuencia de la destrucción de un ser no autorizado (¿?) a subir al cielo, pero en general, los alimentos tienen su origen a partir del cuerpo de una persona sacrificada como también se puede ver en el mito de Pachakamak y Wichama.

Del mito de Ashkay sólo podemos sacar en conclusión que se trata de una reelaboración de un mito de ascenso al cielo propio del chamanismo donde se originan los alimentos a partir del sacrificio de una persona. Este sacrificio de personas relaciona este mito con lo referido a los Waris, el ascenso al cielo ha sido trasladado a Chavín por Curatola (1991) al pretender ver en los grafemas S restos de una soga rota, se le vincula también con las sogas que porta la Gran Imagen; en este último caso, estas, efectivamente, deben referirse al ascenso al cielo; pero, el contexto mítico original debió ser muy distinto.

II.5.1.4 Mitología andina y Chavín

La información recogida a partir del análisis de los mitos de los Waris y Ashkay nos puede dar base para lo siguiente: existió un orden político que centralizó la religión en un lugar que los autores identifican como Chavín de Huántar y realizó un ordenamiento económico del espacio además de traer innovaciones tecnológicas. Existió además en este orden político una organización dual del espacio, la sociedad y el cosmos, rezagos de esto lo constituye el complejo dual Wari/Llakuash que subsistiera por lo menos desde el periodo de los reinos y señoríos hasta el siglo XVII. Se tiene evidencia de mitos referidos al origen de los alimentos a partir del cuerpo de personas

sacrificadas que pueden entenderse como la necesidad del sacrificio para garantizar la subsistencia.

La palabra Wari usada en la región comprendida en el actual norte de Lima, Ancash, Huanuco y Junín es de origen Pano y su significado es Sol. Este dato por si solo no puede indicarnos un origen selvático de todo el complejo, pero hemos notado ya que los complejos duales se encuentran también en la selva, de manera muy clara entre los Huni Kuin, esto hace que las cosas deban ser repensadas y tratar de entender que es lo que está ocurriendo, la hipótesis de Torero a este respecto es muy sugestiva y aparentemente encaja con la evidencia arqueológica y puede verse afirmada con futuros trabajos. Si Wari es sol y los guaris de los mitos tardíos son hijos del sol, ¿podemos hablar de un culto solar en Chavín? Tello (1923) ya había mencionado que Wari sería una divinidad Chavín, idea retomada luego por Campana (1995), si el Wari controla la agricultura y esta depende de un calendario regido por el sol y las Pléyades y estos han tenido gran importancia en Chavín, creemos que es posible lanzar esa hipótesis. Wari es el sol, un ancestro mítico hijo de este dios habría iniciado el culto y en torno a su figura se armaría el sistema dual: esta figura en piedra sería la Gran imagen que en si representa el sistema dual. El Templo de Chavín estaría dividido en dos partes: una dedicada al Wari como ancestro mítico (Templo Viejo) y otra a Wari como divinidad solar (Templo Nuevo), esto implicaría una coexistencia de los templos que espera ser verificada **(Gráfico 286).**

II.5.2 Acerca de los calendarios

Respecto a los calendarios andinos nos basaremos en los trabajos de Ziolkowski y Sadowski (1992) y Zuidema (1995). Dejaremos de lado por motivos de espacio los

debates acerca de esta problemática acerca de la arqueoastronomía y los sistemas calendáricos para centrarnos en las conclusiones de los autores acerca de los calendarios que se manejaron en el Tawantinsuyu que nosotros proponemos como base para entender los hipotéticos sistemas usados durante el periodo formativo.

Zuidema (1995) propone la existencia de tres calendarios en el antiguo Perú: el año solar, el lunar sinódico y el calendario lunar sidéreo que se halla ligado a la observación de Las Pléyades. Veremos cada uno de estos de manera resumida.

El año solar "*...estaba dividido en 12 meses de 30 días, 36 semanas de 10 días y 5 ó 6 días extra, adicionados intermitentemente al final de algunos meses o al final del año.*" (Ibíd. 258) La información para definir esta cuenta solar se obtiene del sistema de sacrificio de llamas descrito por diversos cronistas.

El año lunar sinódico servía para ordenar el solar que era establecido tomando como ideal la conjunción de la luna llena y el solsticio del 21 de junio para definir el primero de los doce meses. "*Este promedio del calendario lunar sinódico empezaba en la noche de la primera luna visible, que es en junio, 17 días después de la fecha cuando comenzaba el año solar, el 23 de mayo.*" (Ibíd.) Esta cuenta es 11 ¼ días más corta que la solar y la información fue obtenida en las descripciones del sistema agrario y de las fiestas que se realizaban en cada luna nueva o llena.

El calendario lunar sidéreo tiene relación con la cuenta de 328 noches y está basado en "*...la observación de 8 periodos de 41 noches, cada periodo tiene 1 ½ meses sidéreos de 27 1/3 noches.*" Ibíd. 159) Este calendario empezaba su cuenta con la "*...salida heliaca de Las Pléyades en la madrugada junto con la primera luna nueva del promedio de la cuenta del mes lunar sinódico, el 9 de junio.*" (Ibíd.) Zuidema plantea una relación de género respecto a estos calendarios al señalar que "*...el calendario solar*

anual tiene una asociación masculina y el calendario sidéreo tiene un carácter femenino." (Ibíd.) Aunque no es mencionado por el autor aparentemente el calendario lunar sidéreo sería una especie de elemento unificador, pero esto no se menciona. Este calendario no cuenta las 37 noches entre el tres de mayo que es el final del calendario y el nueve de junio que es el inicio. Este calendario es deducido por Zuidema a partir de la información brindada por el estudio del sistema de ceques del Cusco.

Ziolkowski y Sadowski (1992) concuerdan con Zuidema en plantear la "*...existencia paralela de varios ciclos calendáricos...*" (Ziolkowski y Sadowski, 1992: 97); los autores señalan que "*...el más difundido sistema de computo del tiempo en el Tawantinsuyu prehispánico era un calendario luni – solar o lunisideral compuesto de 12 meses lunares sinódicos (de aproximadamente 29,5 días) ajustados a un evento astronómico fijo.*" (Ibíd.) Sostienen que para llevar la cuenta de este calendario sólo se necesitaba observaciones astronómicas sencillas y nada más requería escoger un fenómeno astral fijo (aparición de Las Pléyades, un equinoccio o un solsticio) y el año se contaba con la primera luna llena antes o después del fenómeno fijo. Los autores creen que un calendario estrictamente solar tiene poca información en la cual fundamentarse pero, creen que se debe a que esto era una política estrictamente inka y por ello no ahondó en otros pueblos y, al acabarse el imperio, dejaron de usarlo.

Si bien Ziolkowski y Sadowski ponen en duda la validez de los trabajos de Zuidema, debido a las numerosas inconsistencias entre unos y otros trabajos de este autor, reconocen algo muy importante de la cuenta de 328 noches "*...este ciclo tendría una posición fija dentro del año solar...*" (Ibíd. 99). Finalmente, los autores consideran la probabilidad de que exista un ciclo calendárico basado en el ciclo sinódico de Venus

que sería de 584 días, esto lo deducen de la importancia de este planeta dentro de la religión andina.

TERCERA PARTE

III.- CONCLUSIONES

"Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?"
("El Aleph" Jorge Luis Borges)

III.1 El Obelisco Tello y el Sistema Grafemático Chavín

Hemos venido hablando de un Sistema Grafemático que se desarrolla en Chavín, aunque no hemos tocado el tema del origen ni la probable difusión, queda claro que esto, de alguna manera, se materializa de manera más notable en Chavín; donde, al menos puede ser estudiado con más detalle. Aunque no haya sido mencionado, este estudio es netamente sincrónico, en el sentido estricto de la palabra, hemos visto en la propuesta de las fases estilísticas que los significantes (formas) varían pero su estructura interna y su significado no, aunque no por ello hemos perdido de vista la perspectiva diacrónica.

Hasta el momento podemos decir que el Sistema Grafemático Chavín se constituye como la escritura desarrollada en el Centro Ceremonial de Chavín durante el periodo formativo que consiste en un paradigma limitado de grafemas, entendidos estos como signos gráficos (**Gráfico 287**), que poseen una gramática peculiar que combina grafemas propiamente dichos con figuras a las que se dota de significados diversos al hacerlas adoptar determinadas posturas, portar ciertos objetos y aumentárseles a su anatomía diversos grafemas que enriquecen su significado. A la vez, existe un sistema más "estilizado" y simplificado donde sólo se usan grafemas sin necesidad de las figuras donde estos se inscriben (**Gráfico 288**), pero, de igual manera estos grafemas aparecen al interior de una figura con grafemas inscritos en ella.

Hemos estudiado este sistema como una escritura y hemos repetido también que realmente lo constituye, en todo el sentido de la palabra, sin embargo, esto no indica

necesariamente que se estén escribiendo informaciones que permitan reconstruir la historia del lugar; más bien, se refiere al funcionamiento del templo y parece que ese es el objetivo general de todo el sistema.

Sin entrar en detalles ni estudios pormenorizados queremos agregar que tenemos sospechas que este sistema está siendo utilizado también en sitios como Moxeque, Cerro Blanco, Huaca de los Reyes, Pacopampa, Cunturhuasi y Garagay. Esto no necesariamente indica un "horizonte" de escritura ni necesariamente de estilo. Hemos mencionado que la esencia de este sistema es la gramática, la manera como se ordenan los grafemas para formar diversos textos y los sistemas de escritura a pesar de tener un núcleo fuerte que les distingue de otros, siempre van a tener variantes, o van a ser adaptados, lenguas distintas pueden requerir realizar modificaciones diversas en el sistema que pueden hacer ver a un mismo sistema como "estilos" distintos o, incluso ver diferencias cronológicas.

No se trata de decir que los estudios estilísticos estén demás y no aporten nada, lo negativo se encuentra en creer que eso es lo único que podemos sacar de las figuras o grafemas arqueológicos.

Un Sistema grafemático no es lo mismo que un estilo artístico o una cultura, un sistema grafemático puede expresarse en diversos estilos artísticos y ser usado por más de una cultura adaptándolo a sus necesidades o a los requerimientos de su lengua. El estilo Chavín es una cosa, la cultura Chavín es otra y el Sistema Grafemático Chavín otra muy diferente. No pretendemos desautorizar a la historia del arte pero si señalarle sus limitaciones y tampoco deseamos sustituirla por otra disciplina –la Grafemática arqueológica- puesto que la historia del arte no se le puede considerar arqueología; en

cambio proponemos la Grafemática como la disciplina al interior de la arqueología, llamada a ocuparse de las figuras, grafemas y signos arqueológicos en general.

El Obelisco Tello se constituye de esta manera como el texto escrito que condensa la mayor cantidad de información referida al funcionamiento del Templo de Chavín y de la sociedad que se regía por él. Sus figuras y grafemas nos hablan de un mundo dual, donde este ordenamiento ocupa todos los aspectos considerados importantes por ellos, teniendo como una particular preferencia por las divisiones de género donde, a pesar de una ligera preferencia por lo femenino, se puede notar el equilibrio e igualdad en cada división del mundo, el templo y las personas que sirven en él. Hasta el momento no ha sido descubierto otro texto donde se pueda encontrar información referida al ordenamiento de la sociedad andina, tomando esto en cuenta junto a la aparente área de influencia de Chavín se puede pensar que esta es realmente "la cultura matriz de la civilización andina" como refiriera Tello, pudo existir muchas sociedades antes que Chavín, eso es cierto, pero ninguna logró sintetizar el ordenamiento del todo y transmitirlo hacia los próximos 2500 años.

No se trata de un texto lineal, tampoco es un bustrófedon ni mucho menos alegorías sin orden, el sistema grafemático Chavín se compone de textos simultáneos que pueden ser leídos de manera independiente, conjunta o por secciones, como señaló Campana (1995) son "*ejes de narraciones simultáneas*". Leer estos textos requieren romper con el discurso lineal, se tratan de una totalidad imposible de abarcar de manera lineal, la propuesta de las secuencias de cinco elementos no deben ser entendidas como una lectura lineal, si esta se realizara así se perdería la idea de totalidad, en este sentido la cita de "El Aleph" de Borges no es en vano, nos enfrentamos a un sistema de lectura que rompe con nuestra manera occidental de entender un texto.

En un sistema de escritura alfabética y lineal debemos decodificar cada grafema que nos va a indicar un sonido que al articularse con otros nos darán palabras y al realizar separaciones mayores en una podemos obtener un morfema o raíz y sufijos o afijos; en el sistema Chavín esto se dará de una manera totalmente distinta en lo que respecta a la forma.

Podemos realizar una analogía entre una unidad Grafemática y una palabra. Como ya se ha mencionado anteriormente una palabra, en el sistema de escritura alfabético lineal actual, es una secuencia de grafemas donde cada uno de estos representa un sonido, en una grafema Chavín la "palabra" está definida por todas sus características internas expresadas mediante componentes, cada componente tiene una misión particular de expresar algo acerca de la palabra, esto puede ser que tipo de referente tiene, si indica una acción, cuál es la jerarquía que posee dentro de un conjunto mayor y cuál es su identidad dentro de un conjunto de elementos que han sido escogidos para significar algo. El todo se define en sus partes y cada parte puede ser parte de cualquier otro todo que así lo admita.

Estos grafemas (sean unidades o componentes) pueden insertarse dentro de figuras de diverso tipo, estas figuras forman parte también del sistema y puede rastrearse esto en pueblos de la amazonía como los Huni Kuin de habla Pano. Al insertarse dentro de las figuras enriquecen su contenido, en la mayoría de los casos de figuras humanas estas representan, efectivamente, humanos; pero, en el caso de las de aves, felinos o peces hemos visto que no se trata de estos animales, en ese aspecto las figuras son también signos, representan, significan otros elementos de la naturaleza o la sociedad pero, también son susceptibles de enriquecer su significado mediante la adición de grafemas o modificar los caracteres base que poseen normalmente.

Desde tiempos de Tello se habla acerca de culto a animales o animales divinizados, sin embargo, el mismo Tello habló siempre de los animales como símbolos que, en el caso del felino, por ejemplo, derivaban en divinidades antropomorfas de un alto sentido de abstracción como Wira Kocha; el caso de Chavín no es la excepción. Los animales representados en Chavín no lo son en tanto sean entendidos como signos, en la mayoría de casos cubiertos de grafemas y no constituyen animales divinizados, ni tampoco guardianes ni ayudantes de dioses. En lo que si creemos es que estas representaciones hayan sido luego malentendidas y se pensara que son en si las divinidades lo representado. ¿Qué vínculo puede tener un felino con Las Pléyades? ¿O un ave con el sol o un pez con la Luna? Podemos señalar analogías variadas pero nunca encontraremos el motivo por el cual se les representó de dicha manera, de la misma manera que sería vano preguntarnos que vínculo tiene nuestra letra "A" con el sonido *A*, más allá, esto debe quedar claro, del origen en un grafema cabeza de buey del cual deriva esta letra.

El Templo de Chavín reproduce en un pequeño espacio físico el mundo de acuerdo a la concepción de los hombres que un día decidieron ordenar la sociedad y crear un sistema de funciones para mantener al mundo en equilibrio. Este mundo era entendido como dividido en dos partes al igual que el género humano está dividido en varones y mujeres y a cada mitad se le asignó sus funciones en el mundo; pero, no sólo esto sino que a cada mitad se le asignó un periodo de tiempo durante el cual sus funciones tomaban mayor importancia y tenían mayor responsabilidad.

Esto es lo que está representado en el Obelisco Tello. El dragón es el templo a la vez representación del mundo y del orden que debe imperar en él. Siendo esto así, mundo y templo se dividen en masculino y femenino sin perder por ello su unidad pues

ninguna mitad puede existir sin la otra, a su vez el tiempo señalado por los astros, que ayudan a ordenar este y tener un calendario, se le entiende como una parte del mundo que como unidad no puede desligarse de él.

El mundo es lo físico y el tiempo pero entendiéndose que poseen un orden, de otra manera el mundo no existe pues no está ordenado, de la misma manera que los hombres no son tal mientras que no posean reglas de convivencia que normen sus relaciones entre sí. ¿Acaso esto es lo que nos tratan de decir los mitos y leyendas cusqueñas que hablan de sucesivas destrucciones del mundo y la humanidad? Es probable que tanto cronistas, como investigadores contemporáneos hayamos malentendido los mitos referidos a Wira Kocha. En el mito de origen de las reglas de relaciones entre los Huni Kuin se menciona que los antepasados de ellos no eran humanos en tanto no poseían reglas ni orden, por otro lado, las destrucciones del mundo sea por diluvios u otros fenómenos ¿no se estarán refiriendo a la destrucción de un sistema de ordenamiento del mundo antes que a una destrucción física? Si este ordenamiento del mundo es dictado por una organización política o religiosa centralizada, no se referirán esas destrucciones a la caída de regímenes políticos como Wari o Chavín? Sinceramente creemos que la crónica de Fernando de Montesinos debe ser tomada más en serio.

El Obelisco Tello se constituye como la clave para el entendimiento de Chavín, y creemos haber logrado entenderlo, parafraseando a Rowe, de acuerdo a como sus creadores querían que fuera leído.

III.2 Acercamiento a la Gramática del Sistema Grafemático Chavín

No intentaremos por ahora una reconstrucción de la totalidad de la gramática del sistema grafemático Chavín, ello sería tema para muchas páginas más y este trabajo, de por si, ya está resultando bastante voluminoso; es por ello que trabajaremos sólo lo referente a la unidad Grafemática cabeza y algo muy breve acerca de los conjuntos grafemáticos principales. Por el momento resultaría muy apresurado plantear una gramática generativa Chavín pero no estamos muy lejos de lograrlo.

La unidad básica del sistema grafemático Chavín es el grafema o Unidad Grafemática, este es una figura, o signo icónico, sobre la cual se aumentan otros grafemas que generan significados nuevos.

Este grafema, básico, inicial, es siempre un signo icónico en estricto sentido[39] y significa lo que se ha representado en él de acuerdo a las convenciones establecidas por el sistema. Sólo adquiere calidad de grafema independizándose de su naturaleza icónica en dos casos: primero, cuando es parte del subsistema de grafemas aislados independientes de una estructura anatómica[40] y cuando se le agregan otro (s) grafema (s) denominados componentes (c). Al signo icónico inicial o grafema inicial lo hemos llamado Figura o más propiamente hablando Figura base (**FB**), entonces, un grafema es una **FB** o una **FB + cx.** Respecto del primer caso no hay mucho que decir, donde se coloque a ese grafema significará lo que representa; en el segundo caso las cosas son más complejas y merecen un análisis y síntesis más detalladas.

La Figura base puede recibir cinco tipos de componentes: ojo, boca, nariz, oreja y apéndice. No todos los grafemas reciben los cinco componentes mencionados, sólo los

[39] Como inicialmente lo planteara Humberto Eco (1968).
[40] El subsistema de grafemas aislados no ha sido tocado en este trabajo por motivos de espacio y además de constituir un tema aparte por si sólo.

grafemas cabezas pueden tener los cinco mencionados, la mayoría posee principalmente el componente ojo y boca. El grafema cabeza puede tener incluso sólo el componente ojo pero se le puede agregar todos los otros. La presencia de uno u otro componente no es, obviamente, casual, esto depende del significado del que se quiera dotar a la figura base. Veamos aquí las propuestas de significado para los componentes definidos:

Componente Ojo: Identidad, referente, acción, jerarquía

Componente Boca: Identidad, referente, tiempo, jerarquía

Componente Nariz: Identidad, jerarquía

Componente Oreja: Identidad, jerarquía

Componente Apéndice: Referente

Se puede notar que los significados aportados por los componentes nariz, oreja y apéndice repiten los que ya habían dado ojo y boca; es por ello que en muchos casos se prescinde de ellos. Pero, lo que ocurre es que refuerzan el significado y esto va directamente relacionado a la ubicación jerárquica del grafema como ya se ha podido ver en el caso del grafema y sintagma Cabeza que produce.

Es bastante particular como unas pequeñas figuras, aparentemente secundarias, como los componentes pueden brindar tal cantidad de información, esto se logra mediante formas distintas (forma de la boca o forma de la órbita) para el caso de la identidad, variando la posición de una parte de ellos (pupila o la comisura) en el caso del referente o la adición de un elemento que modifica la forma para el caso del tiempo o la acción (púa orbital o bucal o el hundido orbital) o agregando otros elementos para la jerarquía (colmillos o apéndices). Cada componente es un depósito de indicaciones acerca de cómo debe leerse (así, sin comillas) cada grafema. Hemos hallado una curiosa analogía entre lo que tenemos acerca del componente ojo y la información que da y

algunas palabras Pano recopiladas por el padre Navarro (D'Ans, 1970), en esta lengua ojo es Buero, esta palabra comparte el radical Bue- con Buemana que es rostro, Buebo que es varón, Buene, que se refiere al varón como esposo o marido, Bueneya que es esposa o viuda, Buerona es joven soltero o mozo, Buenuma es soltera; aparte de estar presente en todo lo relacionado a la identidad de varones y mujeres está también en lo relacionado a la brujería, citamos sólo dos casos: brujo es Yubue y Yubuete es brujería. La pequeña conclusión es que el mismo radical usado para ojo está presente en las palabras que se refieren a la identidad social de las personas y en lo referido a la actividad religiosa.[41] Esto nos indica que tenemos cierto sustento para presentar nuestro componente ojo como responsable de brindar información acerca de la identidad y otras cosas de los grafemas en los que se encuentra presente ya que por lo menos tenemos hasta el momento el caso de una lengua, lamentablemente extinta, en la que se tiene un caso análogo de significados que se forman a partir del radical que significa ojo.

Siendo el grafema cabeza el depositario de toda esta información, viene a constituir el grafema por excelencia, el verdadero motivo de la "exagerada" presencia de cabezas en el "arte" Chavín. No se trata de cabezas con ojos "para ver mejor" ni monstruosas figuras de terribles demonios sedientos de sangre, es, simplemente, información acerca del conjunto grafemático que se da por medio de los grafemas cabezas.

Hemos visto ya las secuencias de cinco elementos, también hemos mencionado que no constituyen un caso de lectura lineal sino una estructura que sirve de guía para la lectura total o parcial. Esta estructura nos dice mucho acerca de la formación de los

[41] Resulta demás aclarar que el Padre Navarro debe haber interpretado toda la religión Pano como "brujería" y de allí la presencia de este término que, por supuesto, no es aceptado por el autor.

conjuntos grafemáticos. A pesar que no todos están formados por cinco elementos, la mayoría lo están y es la manera más común de organizar un texto.

Existe una previa convención según la cual diversos aspectos de la sociedad, el cosmos y el tiempo se pueden comparar con otros elementos de la naturaleza o elementos abstractos, en otras palabras: se puede usar signos. (Si se quiere se les puede llamar comparaciones por sustitución o a la manera de Rowe "Kennings" aunque esto no es tan exacto). De acuerdo a esto los llamados dragones se refieren al orden social o calendarios, las aves al sol, los felinos a las Pléyades y los peces a la luna, por citar algunos ejemplos. Entonces, la manera de representar esto es en secuencias de cinco elementos; cuyo orden de lectura desde la cabeza hasta la cola del animal que sirve de analogía constituye una guía antes que una idea de linealidad. A lo largo de esta secuencia se puede colocar grafemas que complementen la información que se desea dar.

En el gráfico 288 presentamos una propuesta de significados de grafemas Chavín, por el momento creemos que sólo podemos realizar una lectura parcial de Obelisco Tello, hace falta tener más textos (litoesculturas, cerámicas o textiles) para poder realizar más comparaciones e inferir más reglas gramaticales. A pesar de ello, con el uso de la enciclopedia que presentamos se puede tener una idea general acerca del tema del texto que cualquiera que use este instrumento desee analizar. Pero, no debe olvidarse, que es el contexto arqueológico un elemento demasiado importante para poder realizar una lectura adecuada.

III.3 Acerca del cumplimiento de nuestros objetivos

Acerca de nuestros objetivos presentamos a continuación lo que tenemos que decir respecto de cada uno de los que nos planteamos al inicio de este trabajo.

III.3.1 Acerca del Objetivo principal: Interpretación general para el obelisco

El Obelisco Tello es un texto Chavín escrito en su sistema grafemático que resume su cosmovisión, ordenamiento social y calendárico. No representa una deidad ni ser sobrenatural de ningún tipo.

Se encuentra realizado en piedra para garantizar su existencia durante largo tiempo, su tamaño lo hace preciso para ser observado por una persona adulta sin mayores problemas si se encontraba al nivel del suelo, es muy probable además que originalmente estuviera pintado para facilitar su lectura. Sus cuatro lados grabados indican que se hallaba en un lugar donde podía ser visto a la redonda sin algún tipo de restricción.

Al no ser encontrado en el lugar original de su emplazamiento sólo podemos plantear hipótesis respecto a este. La más aceptada es la de Lumbreras (1977, 1993) quien señala que estuvo en el medio de la Plaza Circular Hundida alegando similitud estilística, aunque nosotros colocamos a Obelisco Tello en una fase posterior a la Plaza reconocemos que este vínculo existe; sin embargo, la propuesta de la Plaza se basa mas que nada en una probable función de Obelisco como una especie de reloj solar para definir solsticios y equinoccios. No somos muy partidarios de esta propuesta, de acuerdo a las recreaciones presentadas por el propio Lumbreras en el CD Chavín el Obelisco resulta efectivo para definir equinoccios pero no para los solsticios, nosotros dimos también nuestras razones para desechar esta probable ubicación basándonos en que una

Plaza semejante es demasiado grande para tan pequeña observación basada en una sombra apuntando al medio de una de las escalinatas. A pesar de todo lo mencionado, y al no existir otra alternativa coherente, asumiremos la Plaza Circular Hundida como un lugar donde durante un tiempo pudo estar ubicado el Obelisco Tello.

El Obelisco Tello está constituido por el grabado de dos dragones y elementos exteriores al cuerpo de cada uno repartidos en los cuatro lados de un prisma de piedra, la mayor parte del cuerpo de los dragones se halla en los lados anchos de la piedra mientras que las extremidades y parte de los elementos externos están en las caras menores. Ahora, debemos tener de manera clara que las palabras dragón, cabeza, cabeza que produce, ojo, boca, etc. constituyen nombres de grafemas que no reflejan el significado real, por ello mencionaremos estas palabras lo menos posible pero, de manera que luego se entienda al leer sólo los significados que nos referimos a determinado elemento del Obelisco. Los gráficos ayudarán a tener esto más claro.

El sistema calendárico se encuentra expresado en la parte superior de las caras angostas. De un lado se tiene un grafema cruz cuadrada compleja con una órbita circular sin pupila al interior. El grafema cruz cuadrada significa cambio de año, el fin de un año y el inicio de otro, la órbita circular corresponde a grafemas animales que están relacionados a astros o eventos astronómicos nos indica que, en este caso, el cambio d año está relacionado a una observación astronómica; la ausencia de pupila, que es el indicador del tipo de referente, probablemente significa el carácter neutro de este grafema. Siguiendo hacia arriba, después de la cruz, se encuentra un grafema felino, este, en general, significa Las Pléyades. La cabeza del felino tiene el ojo con la pupila hacia abajo indicando que el referente es abstracto a pesar de referirse a un evento astronómico concreto, esto de acuerdo a la órbita redonda de grafema animal; es

probable que este grafema esté condensando información acerca de varias cosas respecto a la constelación mencionada y de allí su carácter abstracto. Al interior del cuerpo del felino se encuentra una cruz cuadrada sencilla sin elemento interno alguno, aparentemente, este grafema se refiere al cambio de un ciclo menor, probablemente un mes. Este grafema felino posee una cabeza en la cadera que es un grafema que sustituye a otro por su pupila hacia arriba, de la boca de este sale una cinta que hace de cola en la que antes de terminar en una cabeza de grafema serpentiforme se aprecian tres grafemas I. Es muy aventurado pensarlo aún, pero, talvez indiquen algo acerca de las tres semanas que tiene un mes solar. El felino significa Las Pléyades y la organización del tiempo que se desprende a partir de su observación. En conjunto, cruz cuadrada y felino indican que el ciclo anual se renueva, se pasa a un nuevo año que es definido a partir de la aparición de Las Pléyades el nueve de junio antes del solsticio de invierno que estaría más referido al ciclo solar. En el tocado de plumas del antropomorfo de OT-A-4 se observan seis plumas que deben tener relación con los seis primeros meses del calendario solar.

En el otro lado angosto se puede observar solamente restos de un grafema ave de perfil muy dañado del cual sólo se puede observar parte de la cabeza y el ala. El ojo del grafema posee órbita circular lo cual lo relaciona a evento astronómico, su pupila está al medio indicando referente concreto como lo es el solsticio según lo hemos planteado ya para el grafema ave de perfil. Este sería el solsticio de verano el 21 de diciembre que marcaría el medio año y el inicio de la temporada de lluvias. Arriba del ave no se puede apreciar otro grafema, si lo que se observa actualmente en la parte superior no es la forma original del Obelisco se puede pensar que pudo existir un grafema más, pero esto

sería sólo especular. El antropomorfo de OT-B-4 posee en su tocado doce plumas indicando que en esta mitad del año se completan los doce meses de la cuenta total.

Al revisar las relaciones entre el felino y el ave de perfil analizamos de manera bastante general el textil Chavín de Ullujalla que se encuentra en el Museo Chileno de Arte Precolombino, allí habíamos planteado que las cabezas solas podrían significar equinoccio dada su ubicación entre los solsticios representados por el ave y el anuncio del solsticio indicado por Las Pléyades vía el felino; si extendemos esa idea al Obelisco podríamos pensar en las cabezas solas de OT-AB-7 como también grafemas de equinoccio, estas tienen el ojo con la pupila hacia abajo definiendo un referente abstracto pero, la órbita es rectangular invertida con lo cual no se relaciona a ningún evento astronómico. En todo caso, si realmente indicaran equinoccio, se debe entender que este se encuentra al interior del Dragón, o sea, que los Equinoccios son algo inherentes al Templo, aceptando la idea de Dragón como grafema de Templo, esto puede resultar aceptable si vemos que sólo estos eventos astronómicos son los más definidos en cuanto a observación y orientación en Chavín. En base a lo anterior y lo mencionado para los calendarios andinos proponemos que en Chavín se manejan dos tipos de calendarios: uno solar de doce meses y otro estelar, basado en la observación de Las Pléyades con ayuda de las lunaciones, este calendario tendría ocho meses. Ambos están sintetizados en Obelisco Tello y el textil de Ullujalla, donde se puede apreciar las divisiones en meses en ambos sistemas.

La organización dual del cosmos tiene su base en el calendario: básicamente se definen dos estaciones definidas por la aparición de Las Pléyades y el solsticio de verano. Estos dos eventos definen estas dos estaciones: una es considerada como masculina y la otra como femenina; en base a esta división por género se organiza un

sistema dual de oposiciones complementarias según el cual el mundo está dividido en dos mitades al igual que el tiempo. Cada estación tiene una actividad definida relacionada a lo que se realiza en el templo. En la primera mitad del año tiene preeminencia las actividades referidas a los aspectos masculinos relacionados al mundo de arriba, las actividades de consumo, diurnas, iluminadas y vinculadas al inicio de las cosas, los sacerdotes guerreros tienen en este tiempo un lugar privilegiado y el templo y la sociedad en general se dedican a acumular energía y recursos para la segunda mitad. La segunda mitad del año es femenina, en ella las actividades relacionadas a la producción son las importantes, se dedica más recursos a lo religioso vinculado a lo oscuro, a la mitad baja del mundo vinculada al final de los ciclos; los recursos acumulados se gastan y en este periodo son los sacerdotes chamanos quienes dirigen la sociedad llevando todo orientado hacia alas actividades religiosas.

Con lo anterior podemos proponer algo acerca del sacerdocio de Chavín. Existiría un sacerdocio, entendido esto como un cuerpo permanente de personas especializadas en labores de culto ligadas también al manejo político del área de influencia o prestigio del centro ceremonial. Este sacerdocio estaría dividido en dos mitades: un grupo ligado a lo masculino, al mundo de arriba, a las actividades de consumo, políticas, administrativas y de defensa de los intereses del poder emanado del centro ceremonial, representado por ambas mitades del sacerdocio; en este sentido, se incluyen el uso de la coerción por medio de armas. Una característica de estos sacerdotes en la representación que de ellos tiene el sistema grafemático Chavín, es resaltar su tocado, este resulta característico: cabello corto con cerquillo sobre la frente pero, con un moño en la parte superior de la cabeza y una bincha; aunque otros portan sombreros en forma de corona o especies de bonetes con apéndices. Por lo común poseen escasos

grafemas inscritos en su cuerpo y sus ojos son naturalistas humanos, las armas que portan son estólicas, aparecen portando cabezas trofeo y tocando trompetas de caracol. Los sacerdotes chamanes no forman un conjunto con características comunes como los anteriores, sus cuerpos poseen abundantes grafemas como serpientes en los cabellos, ojos de órbita circular, cabezas en la cadera, bocas en cinta, etc. Aparecen vinculados a actitudes de vuelo, portan cactus San Pedro, objetos que no son posibles de reconocer y cinturones que son grafemas serpientes. Los sacerdotes chamanes se relacionan a las actividades estrictamente religiosas relacionadas al consumo de alucinógenos.

Las representaciones de antropomorfos se dan de tres formas: en tres dimensiones como la Gran Imagen, de manera frontal como el personaje de la estela Raymondi y el portador de conchas o, finalmente, de perfil, como la mayoría de lápidas o cornisas. La imagen en bulto es considerada ídolo y representaría un héroe cultural o ancestro en torno al cual giraría el culto; las representaciones de perfil son la mayoría de sacerdotes tanto de arriba como los de abajo mientras que los que aparecen de manera frontal son aquellos que logran alcanzar el control de ambas facultades de las mitades, de allí su imagen portando dos cetros, uno en cada mano.

En Obelisco Tello aparece un sacerdote de cada mitad relacionado a la mitad del espacio que le corresponde: uno arriba y el otro abajo. Pero debe recordarse que cada uno de estos sacerotes tiene una mitad del año que le corresponde, esto es notorio: en la mitad masculina el sacerdote de arriba tiene el elemento interno en su apéndice mientras que en la mitad femenina no lo tiene. Al parecer, la presencia del elemento interno es algo importante dentro de este componente cuya presencia indica un referente abstracto, pero, por el momento no hemos logrado definir a que se refiere esta aparente importancia. Si esto ocurre con el sacerdote guerrero de arriba en el caso del de abajo su

órbita va a verse afectada por el rasgo variable hundido orbital cuando está en la mitad femenina que le corresponde: al estar en la mitad del año que le corresponde el hundido le hace significar producción, que es precisamente lo que caracteriza la mitad del año femenina; mientras, que cuando está en la mitad masculina carece del hundido orbital. El punto de unión de ambos es el grafema boca en cinta que se encuentra al medio del dragón, la ubicación de los sacerdotes en el cuerpo del dragón no es casual, aparte de hallarse uno arriba y el otro abajo, el de arriba se relaciona a la cabeza del dragón que consume y produce también pero el de abajo se relaciona al área genital netamente productiva en ambos casos sea masculina o femenina la mitad. El aparato coercitivo físico consume mientras que la coerción ideológica produce.

Vamos a plantear un intento de lectura total de los grafemas del Obelisco, antes de presentarlo queremos indicar que existen serios inconvenientes para trasladar lo expresado en un sistema no lineal en un sistema lineal, vamos a tratar de solucionar este problema enumerando las lecturas que se obtienen de cada conjunto y luego la lectura de varios conjuntos se presentará como la sumatoria del significado de cada conjunto aislado. Es decir, se presenta las lecturas 1, 2, 3, 4,... etc. la lectura resultado de 1 y 2 se presentará como 1-2, la de 2 y 3 como 2-3, etc. Esto, porque los significados pueden variar al juntar unos conjuntos o unidades con otros. Otra cosa a tener en cuenta es que colocaremos entre paréntesis el nombre del grafema del cual colocamos el significado para facilitar el seguimiento de la lectura en el gráfico, en el caso de no tener ninguna propuesta de significado o tratarse de una figura o signo icónico se colocará sólo el nombre del grafema entre paréntesis.

Propuesta de lectura total del Subcomplejo Grafemático A del Obelisco Tello:

1- El (spondylus) produce (abstractamente) conocimientos (serpientes) abstractos.

2- Principios productivos (Grafemas S)

3- Templo con capacidad de consumo (Cabeza de dragón)

4- (Cabeza)

5- Sacerdote guerrero con capacidad de consumo al estar en su mitad del año (Antropomorfo) tiene ojo sustituto relacionado al conocimiento (ojo de serpiente) se encuentra en actitud de adoración

6- Unión y relación de opuestos de máxima importancia (Boca en cinta con cuatro colmillos)

7- Sacerdote chamán en actitud de vuelo (antropomorfo) su centro de consumo y producción se encuentra enlazados (cabeza principal y cabeza en la cadera unidas por boca en cinta) se relaciona a la unión de las mitades de los mundos (porta sogas en las manos)

8- Movimiento (Volutas) producido (Cabeza que produce)

9- (Antropomorfo) en (Grafema U)

10- Equinoccio (Cabeza sola)

11- (Cabeza) y (Planta)

12- Pléyades (Felino) cambio menor de ciclo (cruz cuadrada sencilla) división del tiempo en tres (tres grafemas L)

13- Cambio mayor de ciclo sin referente (Cruz cuadrada compleja con órbita circular vacía al interior)

14- (Cabeza) división menor de tiempo (Grafema L) (Extremidad)

15- (Strombus) relacionado a los conocimientos (componentes propios de serpiente)

16- Producción (Cabeza que produce) de (yuca) relacionada al conocimiento (ojos de serpiente)

17- (Cabeza) (Extremidad) Producción (Cabeza que produce) de (yuca)

1-2-3 El templo consume los conocimientos producto del spondylus así como los principios productivos externos a él.

12-13 La aparición de Las Pléyades marca el fin de un ciclo y el inicio de otro.

5-6-7 Los sacerdotes de arriba y los de abajo se encuentran unidos, son opuestos complementarios

5-6-7-10 Entre el tiempo correspondiente a cada sacerdote se encuentra el equinoccio

15-16-17 La producción de yuca y el Strombus son importante pues contribuyen al conocimiento

Resumen: Durante la primera mitad del año el templo se nutre con bienes recibidos del exterior y conocimientos producto de la observación del spondylus. Esto se inicia con la aparición de Las Pléyades en el cielo que marcan el inicio del año. En este tiempo toman mayor importancia las actividades de los sacerdotes de arriba que siempre se encuentra unido al de abajo. Durante este tiempo el templo ha producido su propio movimiento y se produce yuca que es importante para los sacerdotes guerreros tanto como las trompetas de caracol que contribuyen al conocimiento.

Propuesta de lectura total del Subcomplejo Grafemático B del Obelisco Tello:

1- Sol en movimiento (Ave de alas extendidas)
2- Luna en movimiento relacionada a Las Pléyades (Pez con componentes de felino)
3- Templo con capacidad de producción pero con primacía sobre la capacidad de consumo (Cabeza de dragón con otra cabeza encima)
4- (Cabeza)

5- Sacerdote guerrero (Antropomorfo) en actitud de adoración

6- Unión y relación de opuestos de máxima importancia (Boca en cinta con cuatro colmillos)

7- Sacerdote chamán en actitud de vuelo (antropomorfo) su centro de consumo y producción se encuentra enlazados (cabeza principal y cabeza en la cadera unidas por boca en cinta) se relaciona a la unión de las mitades de los mundos (porta sogas en las manos) se encuentra en la mitad del año que le corresponde y por ello está en capacidad de producir (hundido orbital presente)

8- Movimiento (Volutas) que está siendo producido (Cabeza que produce con púa bucal)

9- (Antropomorfo) en (Grafema U)

10- Equinoccio (Cabeza sola)

11- Producción (Cabeza que produce) de (algodón)

12- Solsticio de verano (Ave de perfil)

13- (Cabeza) y (Extremidad)

14- (Cabeza) (Extremidad) 3 movimiento (tres plumas) (2 cactus) Producción de producción de unidad menor de tiempo (Cabeza que produce una cabeza que produce un grafema L)

15- Principio productivo (Grafema S)

16- (Cabeza) (Extremidad) Producción de (ají) (Cabeza que produce ají)

1-2-3 El templo produce (o garantiza el movimiento de los astros)

14-15 Importancia de la producción por medio del cactus

5-6-7-10 Igual que en el caso del Subcomplejo A

Resumen: Durante la segunda mitad del año el templo produce o garantiza el movimiento de los astros, esta mitad se inicia con la aparición del solsticio de verano. En este tiempo cobra mayor importancia el sacerdote de abajo que se haya en capacidad de producir pero siempre unido al de arriba. Durante este tiempo el templo produce el movimiento que le servirá en la siguiente mitad del año. Cobran mayor importancia los rituales con cactus que garantizan la producción y también la observación de los astros.

III.3.2 Acerca de los Objetivos secundarios

Hemos creado una metodología de trabajo de las figuras arqueológicas que consideramos más adecuada a la realidad de estas como sistemas de comunicación en todos los casos y en el particular de Chavín como sistema de escritura. La hemos denominado Grafemática Arqueológica y su objeto de estudio está constituido por los sistemas de comunicación mediante signos gráficos procedentes de sitios arqueológicos prehispánicos. Aspira a convertirse en una disciplina al interior de la arqueología que desplace a la Historia del arte del terreno de la interpretación de las "iconografías" arqueológicas. La Grafemática no constituye una ciencia aparte, es parte de la arqueología y la utilidad de su método se encuentra expresada en este trabajo. Si consideramos algo como arte, se le analiza como arte pero si lo que entendemos como arte es, antes que nada, sistema de comunicación, entonces debemos estudiarlo desde una perspectiva semiótica; pero, si es el caso que el sistema de comunicación es un probable sistema de escritura, es allí donde la Grafemática decidirá si estamos o no frente a una escritura, si lo fuera, nos planteará las probables lecturas e interpretaciones que jamás hallaríamos desde la Historia del arte, pues, simplemente, no fue creada para ello. Un texto contemporáneo puede ser estudiado como un texto escrito y entonces nos

dará valiosa información según lo que se quiera averiguar, pero si en vez de descifrar su significado nos enfrascáramos en ver el estilo de las letras tendríamos una visión muy fraccionada de el texto, a lo máximo podríamos saber que estilo estuvo de moda y tentar un fechado, pero, ¿qué ocurriría si tuviéramos en nuestras manos la réplica de un texto medieval en caracteres góticos realizado en 1956? La historia del arte es sólo eso, no toma en cuenta los contextos y se contenta con analizar las cosas aisladas sin tomar en cuenta su procedencia, ¿qué ocurriría si pretendiéramos reconstruir la historia colonial del Perú con el análisis de la imaginería católica presente en sus templos? La Grafemática arqueológica subsana esos errores y trata a los sistemas de comunicación como textos escritos para definir si lo son. En el caso de Chavín lo es.

Hemos creado los catálogos pertinentes de grafemas en diversos niveles de jerarquía pertenecientes al Obelisco Tello, no son todos los del sistema grafemático Chavín pero si se encuentran allí una notable cantidad. A la hora de comparar con otras litoesculturas hemos realizado una revisión general y a través de ello se puede tener una idea bastante general de los grafemas que componen este sistema. Este objetivo se encuentra cumplido, como ayuda para evitar contradicciones se incluye un anexo referido a cuáles son las litoesculturas que se han incluido en el análisis, se ha dado preferencia a las que proceden de Chavín de Huántar pero se agregó otras presentadas por Tello que proceden de sitios cercanos.

Acerca de la gramática hemos presentado numerosos acercamientos referidos a componentes, unidades grafemáticas, conjuntos grafemáticos y complejos finalizando en la presentación de una síntesis de esta. Queda pendiente para el futuro presentar esta gramática de manera generativa como un sistema ordenado, para ello se requiere un

mayor trabajo que incluya más grafemas. Sin embargo, podemos decir que esta gramática si existe.

Respecto de definir el estilo Chavín y sus probables divisiones internas podemos decir que ha sido el aspecto más descuidado en este trabajo, no por falta de dedicación sino por la unidad que el estilo muestra. Habiéndonos restringido a Chavín de Huántar resulta difícil definir el estilo en general en toda su distribución geográfica, además, al habernos planteado un estudio de grafemas y no de estilo, hemos omitido involuntariamente análisis de forma más acuciosos. Esto no es del todo negativo, al inicio pensamos que al estudiar los grafemas como tales se nos podrían abrir caminos nuevos para el estudio del estilo, al no realizarse esto del todo quiere decir que se trata de cosas muy distintas: estilo y sistema grafemático no necesariamente se corresponden. Sin embargo, logramos plantear una secuencia estilística para Chavín que complementa la de Rowe; posteriormente compararemos esto con la información respecto de la arquitectura y una probable nueva secuencia de esta dada por John Rick y su equipo que trabajan en Chavín hace ya varios años.

Acerca de las relaciones entre Chavín y los Pano de la amazonía no podemos decir nada concluyente todavía. Resultan muy sugerentes las semejanzas entre los sistemas duales Huni Kuin y los andinos así como la presencia de la palabra Wari en el área geográfica de influencia de Chavín así como escasas analogías en lo que respecta a los campos semánticos pro creemos que aún es muy poco para hablar de una relación entre Chavín y los Pano.

Bibliografía

Alcina Franch, José. 1988 Arte y Antropología Alianza Editorial Madrid Primera reimpresión 302 pp.

Amat Olazábal, Hernán 2004 Águila harpía y no cóndor de Chavín en Cáceres órgano oficial de la orden de la legión Mariscal Cáceres Lima 47 – 57 pp.

-- 2005 La sociedad teocrática en los Andes Centrales: El águila harpía de Chavín en Unay Runa 7 Revista de Ciencias Sociales Una publicación del Instituto Cultural Runa Lima Perú 151 – 164 pp.

Antunez de Mayolo, Santiago 1965 1966 La divinidad en las culturas Chavín y Tiahuanaco Separata del Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima Tomo LXXXIV (1965) y tomo LXXXV (1966) Corporación Peruana del Santa Lima Perú 41 pp.

D'Ans, André- Marcel 1970 Materiales para el estudio del grupo etnolinguístico Pano UNMSM Plan de fomento Lingüístico 152 pp.

-- 1973 Estudio Glotocronológico sobre nueve hablas Pano UNMSM Centro de Investigación de Lingüística Aplicada Documento de Trabajo n° 17 17 pp.

Bischof, Henning 1996 Análisis iconográfico y del estilo en la elaboración de cronologías arqueológicas: El caso del Formativo Centroandino en Andes Boletín de la Misión Arqueológica Andina Universidad de Varsovia Número 1. 61 – 92 pp.
--1997 Cerro Blanco, valle de Empeña, Perú – un sitio del Horizonte Temprano en emergencia en Archaeologica Peruana 2 Arquitectura y Civilización en los Andes Prehispánicos Sociedad Arqueológica Peruano-Alemana Reiss-Museum Mannheim 202 - 234

Brugnoli, Paulina y Soledad Hoces de la Guardia (1991) Análisis de un textil pintado Chavín en Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 5 Santiago de Chile pp. 67 – 80

Burger, Richard L. 1995 Chavín and the origins of Andean Civilization Thames and Hudson Slovenia 248 pp.

Burger, Richard y Lucy Salazar Burger 1993 The Place of Dual Organization in Early Andean Ceremonialism: A Comparative Review Reprinted from Luis Millones and Yoshio Onuki El mundo Ceremonial Andino Senri Ethnological Studies 37 National Museum of Ethnology Osaka , Japan

Burns Glynn, William 1981 La escritura de los Incas Una introducción a la Clave de la Escritura secreta de los Incas Editorial Los Pinos EIRL pp. 32

Campana, Cristóbal. 1995 Arte Chavín Análisis estructural de formas e imágenes. Universidad nacional Federico Villarreal Lima 266 pp.
-- 1995 Una deidad antropomorfa en el Formativo andino Segunda edición Versión corregida y aumentada A&B S.A. Editores 82 pp.

Campana, Cristóbal y Ricardo Morales 1997 Historia de una deidad mochica A & B S.A. Editores e Impresores Lima 120 pp.

Cané, Ralph E. 1983 El Obelisco Tello de Chavín Un intento de análisis iconográfico de sus elementos según el atlas de Jhon H. Rowe en Boletín de Lima número 26 Editorial Los Pinos 13 – 28

Chomsky, Noam. 1970 Aspectos de la teoría de la sintaxis Ed. Aguilar. Introducción, versión, notas y apéndice de C. R. Otero España 260 pp
-- 1974 Estructuras Sintácticas Siglo XXI Editores S. A. Introducción, notas, apéndices e introducción de C. R. Otero México 177pp.

Castillo, Luis Jaime 1989 Personajes mítico, escenas y narraciones en la iconografía mochica Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial 260 pp.

Cook, Anita G. 1994 Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial 344 pp.

Curatola, Marco 1991 Iconografía Chavín: el "Dios de los grandes colmillos" en Los Incas y el antiguo Perú 3000 años de historia Sociedad Estatal del Quinto Centenario Madrid España 196 - 217

Derrida, Jacques 1971 (2000) De la Gramatología Siglo Veintiuno Editores Sexta Edición en español México 397 pp.

Deshayes, Patrick, Barbara Keifenheim 2003 Pensar el otro entre los Huni Kuin de la Amazonía Peruana IFEA CAAAP Lima Perú 263 pp.

Diessl, Wilhelm Huántar 2004 San Marcos Chavín arqueológicos en la Sierra de Ancash Instituto Cultural Runa Trujillo Perú

Duviols, Pierre 1986 Cultura andina y represión procesos y visitas de idolatrías y hechicerías, Cajatambo siglo XVII Centro de estudios rurales andinos "Bartolomé de las Casas" Cusco Perú 570 pp.

Eco, Umberto. 1994 La Estructura Ausente Introducción a la Semiótica Editorial Lumen España Quinta Edición 446 pp.

Eliade, Mircea 1951 (1996) El Chamanismo y las Técnicas arcaicas del Éxtasis Sexta reimpresión Fondo de Cultura Económica México 484 pp.

Godelier, Maurice 1974 Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas Siglo XXI de España editores S. A. Primera edición en español 391 pp.

Golte, Jurgen 2003 La iconografía Nasca en Arqueológicas 26 Publicación del Instituto de Investigaciones Antropológicas Instituto nacional de Cultura Lima Perú 219 – 236 pp.

Gonzáles, Alberto Rex. 1979 Arte estructura y arqueología. Seminario de Historia Rural Andina UNMSM Lima.73 pp.

Herrera, Alex (1997) Otra estela lítica de estilo Chavín del Callejón de Conchucos en Boletín 15.4 Órgano de difusión del Círculo de Estudios Arqueología Hanan Pacha Publicación Trimestral del Círculo de Estudios Arqueología – INAR Año 3 n° 2-3 Lima Perú

Hocquenghem, Anne Marie 1987 (1989) Iconografía Mochica Tercera edición Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial 280 pp.

Jara de la, Victoria 1964 La Escritura Peruana y los Vocabularios Quechua Antiguos Imprenta Lux Lima Perú 42 pp.
-- 1975 Introducción al estudio de la escritura de los Incas Inide Ediciones previas Lima Perú 74 pp.

Kauffmann Doig, Federico. 1973 Manual de Arqueología Peruana Ediciones Peisa Lima Perú Quinta edición 640 pp.
-- 2002 Historia y Arte del Perú antiguo 2 diario La República y Ediciones Peisa 169 – 348 pp.

Kauffmann Doig, Federico y Marino Gonzáles Moreno 1993 24 Planos arquitectónicos de Chavín de Huántar en Arqueológicas 22 Publicación del Instituto de Investigaciones Antropológicas Instituto Nacional de Cultura 75 pp. y 24 planos

Lathrap, Donald 1973 Gifts of the Cayman, Some Thoughts on the Subsistance Basis of Chavín. Variations of anthropology.
-- 1977 Our Father the Cayman, Our Mother the Gourd: Spinden revisited, or a Unitary Model for the Emergence of Agriculture in the New World.

Lehmann Nistche, R. 1928 Coricancha, el Templo del Sol en el Cuzco y las Imágenes de su altar Mayor; en Revista del Museo de la Plata Tomo n° 31. Ed. Coni. Buenos Aires Argentina pp. 1 – 260

Lizárraga, Karen 1999 Archaeography and Archaeolinguistics: illuminating a proper language of aesthetics and communication XII Congreso Peruano del Hombre y Cultura Andina October 24-29, 1999 Huamanga Ayacucho Proyecto Killka MNAAHP . UNSCH pp. 29

Lumbreras, Luis Guillermo. 1970 Los templos de Chavín Guía para el visitante Editada por la Corporación Peruana del Santa 165 pp.
-- 1977 Los orígenes de la Civilización en el Perú Editorial Milla Batres Tercera edición 220 pp.
--1977 Excavaciones en el templo antiguo de Chavín (sector R); informe de la sexta campaña en Ñawpa Pacha número 15 Instituto de estudios andinos Berkeley California 38 pp.

--1981 La Arqueología como ciencia Social Ediciones Peisa Lima Perú 192 pp.
--1987 Métodos y Técnicas en Arqueología en Boletín de Antropología Americana número 16 Instituto Panamericano de geografía e historia
--1993 Chavín de Huántar Excavaciones en la Galería de las Ofrendas Verlag Philipp Von Zabern. Mainz an Rhein Impreso en Alemania 461 pp. y láminas

Magaña, Edmundo 1988 a Las mujeres de luna: cultivo de la mandioca, consanguinidad y elaboración culinaria entre los Kaliña de Surinam en Antropológica del Departamento de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Católica del Perú Lima 365 – 382 pp.
-- 1988 b Orión entre los Kaliña de Surinam en Antropológica del Departamento de Ciencias Sociales Pontificia Universidad Católica del Perú Lima 385 – 407 pp.

Makowski Hanula, Krzysztof. 1996 Dioses del templo de Chavín. Reflexiones sobre la Iconografía Religiosa en Estudios Latinoamericanos 17 Editado por Sociedad Polaca de estudios latinoamericanos Varsovia 9 – 63
-- 2001 Ritual y Narración en la Iconografía Mochica en Arqueológicas 25 Publicación del Instituto de Investigaciones Antropológicas Instituto nacional de Cultura Lima Perú 205 – 222 pp.

Martínez Cereceda, José L. 1995 Autoridades en los Andes, los atributos del Señor Pontificia Universidad Católica del Perú Fondo Editorial 256 pp.

Marx, Carlos; Federico Engels 1968 La ideología Alemana Ediciones Pueblos Unidos Montevideo 746 pp.

Mendizábal Losack, Emilio 1989 Estructura y función en la Cultura Andina UNMSM Editorial de la Universidad Lima Perú 304 pp.

Milla Villena, Carlos 1983 (1992) Génesis de la Cultura Andina Tercera edición edita Colegio de Arquitectos del Perú Carlos Milla Villena Lima Perú 272 pp.

Morales Chocano, Daniel. 1997 El anti – Tellismo de los arqueólogos en Gaceta Sanmarquina órgano oficial de la UNMSM año 7 n° 30 Agosto página 13 Lima Perú
-- 2000 Estructura dual y tripartita en la Arquitectura de Pacopampa y en la Iconografía de Chavín y Nasca en Ciencias Sociales: Revista del Instituto de investigaciones Histórico Sociales 83 – 102 UNMSM Lima

Osorio Olazábal, Mario 1988 Estructuras de observación "Chaupin" Nicolsa Lima Perú 265 pp.

Ricoeur, Paul. 1969 Estructura, palabra, acontecimiento en Estructuralismo y Lingüística Ediciones Nueva Visión Bs. As. 73 – 95

Polia Meconi, Mario 1999 La Cosmovisión Religiosa andina en los documentos inéditos de la Compañía de Jesús 1581 – 1752 Pontificia Universidad Católica del Perú Fopndo Editorial

Roe, Peter. 1974 A Further exploration of the Rowe Chavín seriation and its implications for north central coast chronology en Studies in Precolubian Art & Archaeology numero 13 Dumbarton Oaks. Trustees for Harvard University Washington DC 80 pp.

Rostworowski de Diez Canseco 1988 (2000) Estructuras andinas de poder. Ideología religiosa y política Instituto de Estudios Peruanos Lima 202 pp.

Rowe, Jhon H. 1973 El arte Chavín: estudio de su forma y significado en Historia y Cultura número 6 (Órgano del Museo Nacional de Historia, Lima)

Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua de, Joan (1993) Relación de antigüedades de este reyno del Piru Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier Edición Facsimilar y transcripción paleográfica del CODICE MADRID Tomo 74 de la serie Travaux de l'Institut Francais D'Etudes Andines Centro Bartolomé de Las Casas – Cusco 276 pp.

Scholten de D'ébneth, María 1982 Chavín de Huántar III. ¿Observatorio? Algunas reflexiones sob re la repercusión de la astronomía en las culturas. Lima 33 pp.

Shady, Ruth y Carlos Leyva 2003 (Editores) LA Ciudad Sagrada de Caral – Supe Los orígenes de la civilización andina y la formación del Estado prístino en el antiguo Perú Instituto Nacional de Cultura Proyecto Especial Arqueológico Caral – Supe Lima Perú

Silverblatt, Irene 1990 (1995) Luna, Sol y Brujas Género y clases en los Andes prehispánicos y coloniales Tercera edición Archivos de historia andina 10 Centro de Estudios Regionales andinos "Bartolomé de las Casas" Cusco Perú 201 pp.

Sin autor 1991 Iconografía de Cajamarca Tomo I ASPADERUC CEDEPAS Asociación Editora Cajamarca Cajamarca Perú 151 pp.

Schaan, Dense Pahl. Iconografía Marajoara: uma abordagem estructural. En Rupestre/web, http://members.tripod.com.co/rupestreweb/schaan.html

Shell, Olive A. y Mary Ruth Wise S. 1971 Grupos Idiomáticos del Perú Segunda edición UNMSM Instituto Lingüístico de Verano Lima 45 pp.

Sota de la, Elías R. La Taxonomía y la revolución de las Ciencias Biológicas 1967 (1982) Serie de biología monografía n° 3 Tercera edición revisada y actualizada Secretaría General de la Organización de Estados Americanos Programa regional de desarrollo Científico y Tecnológico Washington D.C. USA 89 pp.

Tello, Julio César 1923 "Wira – Kocha" en Revista Inka volumen I Lima
-- 1929 (1981) Antiguo Perú Primera época Edición facsimilar de la editada por la Comisión organizadora del Segundo Congreso Sudamericano de Turismo Lima
--1960 Chavín Cultura matriz de la civilización andina UNMSM

Torero, Alfredo 1990 Procesos lingüísticos e identificación de dioses en los Andes centrales en Revista Andina 15 año 8 n° 1 julio Centro Bartolomé de las Casa Cusco Perú

Urteaga, Horacio 1928 El Perú Monografías Históricas 320 pp.

Valcárcel, Luis E. 1959 Símbolos mágico religiosos en la cultura andina (Separata de la "Revista del Museo Nacional", tomo XXVIII) Lima Perú 18 pp.
-- 1959 Etnohistoria del Perú Antiguo UNMSM Patronato del Libro Universitario 203 pp.

Ziolkowski, Mariusz y Robert Sadowski 1992 La arqueoastronomía en la investigación de las culturas andinas Colección Pendoneros n° 9 Banco Central del Ecuador Instituto Otavaleño de Antropología Quito 377 pp.

Zuidema, R. Tom 1992 An andean model for the study of Chavín Iconography en Gifts to the Cayman: essays in honor of Donald W. Lathrap en Journal of the Steward Anthrological Society Vol. 20. Nos. 1 and 2, pp. 37 – 54
-- 1995 Hacia un calendario estelar general andino en el antiguo Perú Revista de Ciencias Sociales "Andes" n° 2 Universidad Nacional San Antonio abad del Cusco 249 – 275 pp.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela Académico Profesional de Arqueología

ANALISIS DE LOS SIGNOS GRAFICOS DEL OBELISCO TELLO DE CHAVIN DE HUANTAR: UNA PROPUESTA ESTRUCTURAL Y LINGÜÍSTICA

FOTOGRAFIAS Y GRAFICOS

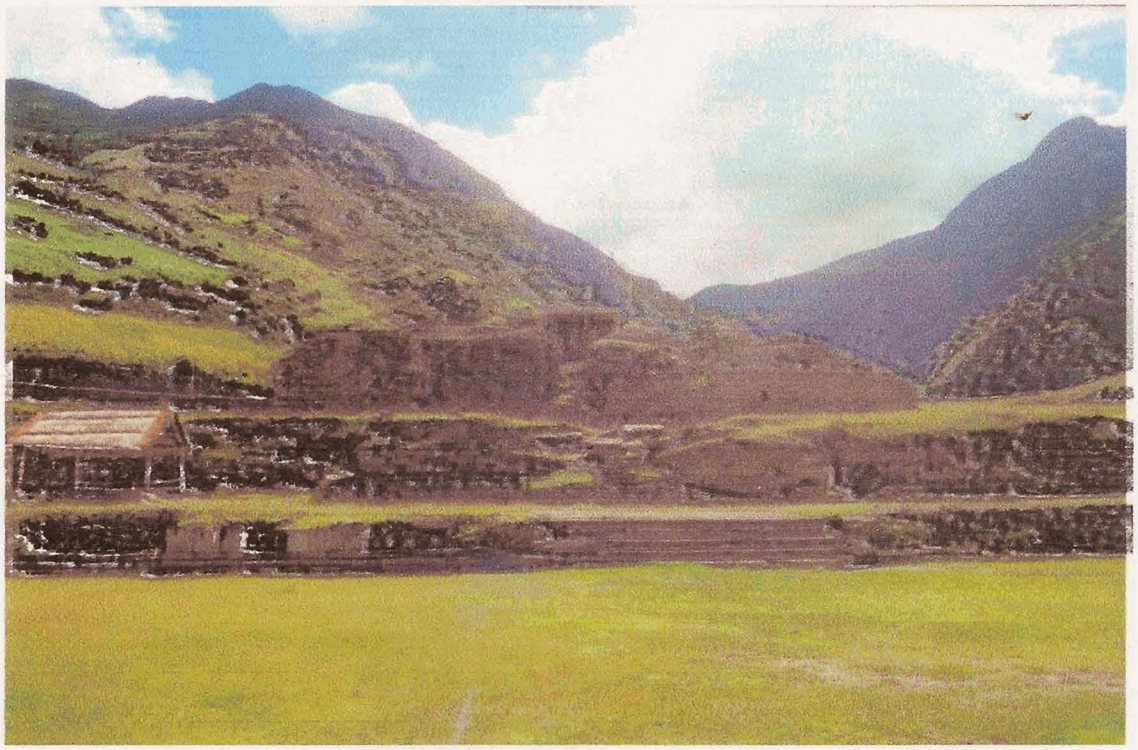
Por

Pedro Carlos Vargas Nalvarte

Tesis presentada para optar el Título Profesional de Licenciado en Arqueología

Lima – Perú

2005



Fotografía 1: Vista general del templo de Chavin de Huantar

(Fotografía del autor)

Fotografía 2: Vista del Obelisto Tello en el Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú. Lima.

(Fotografía del autor)

Fotografía 3: Vista general de la plaza circular hundida desde el Templo Viejo.

(Fotografía del autor)

Fotografía 4: Vista del hemisferio oeste de la plaza circular hundida.

(Fotografía del autor)

Divinidad Hermafrodita	→	Rayo
Divinidad Felinoide	→	Wiraqocha
Divinidad Ornitonorfa	→	Sol
Divinidad Letionorfa	→	Luna
Dioses Antropomorfos	→	Dioses Siderales

Sentido de:

Sentido:

Comunicar sobre la Divinidad

SIGNO

Signo vehículo: **Litoesculturas**

Referente: **Divinidades**

No hay relación directa entre el Signo vehículo y el Referente

Ejemplo siguiendo a Tello (1960):

Sentido:

Interpretación

SIGNO

Signo vehículo:

Referente: **Dios Sideral**

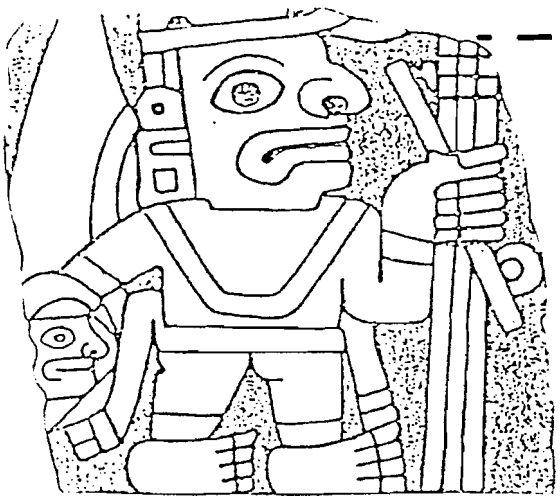


Gráfico N°01: La concepción del arte Chavin como símbolo en Tello (1960) y el concepto de signo manejado por él.

"... las diferentes partes del cuerpo han sido sustituidas por motivos derivados de la figura del felino (...) Hombre, Cuello, Dorso, Vientre, Cadera, Cola, Genital Brazo, Pie; en fin. Toda la Topología morfológica de la divinidad ha sido sustituida por fragmentos de felinos.."

(Tello, 1960: 166)

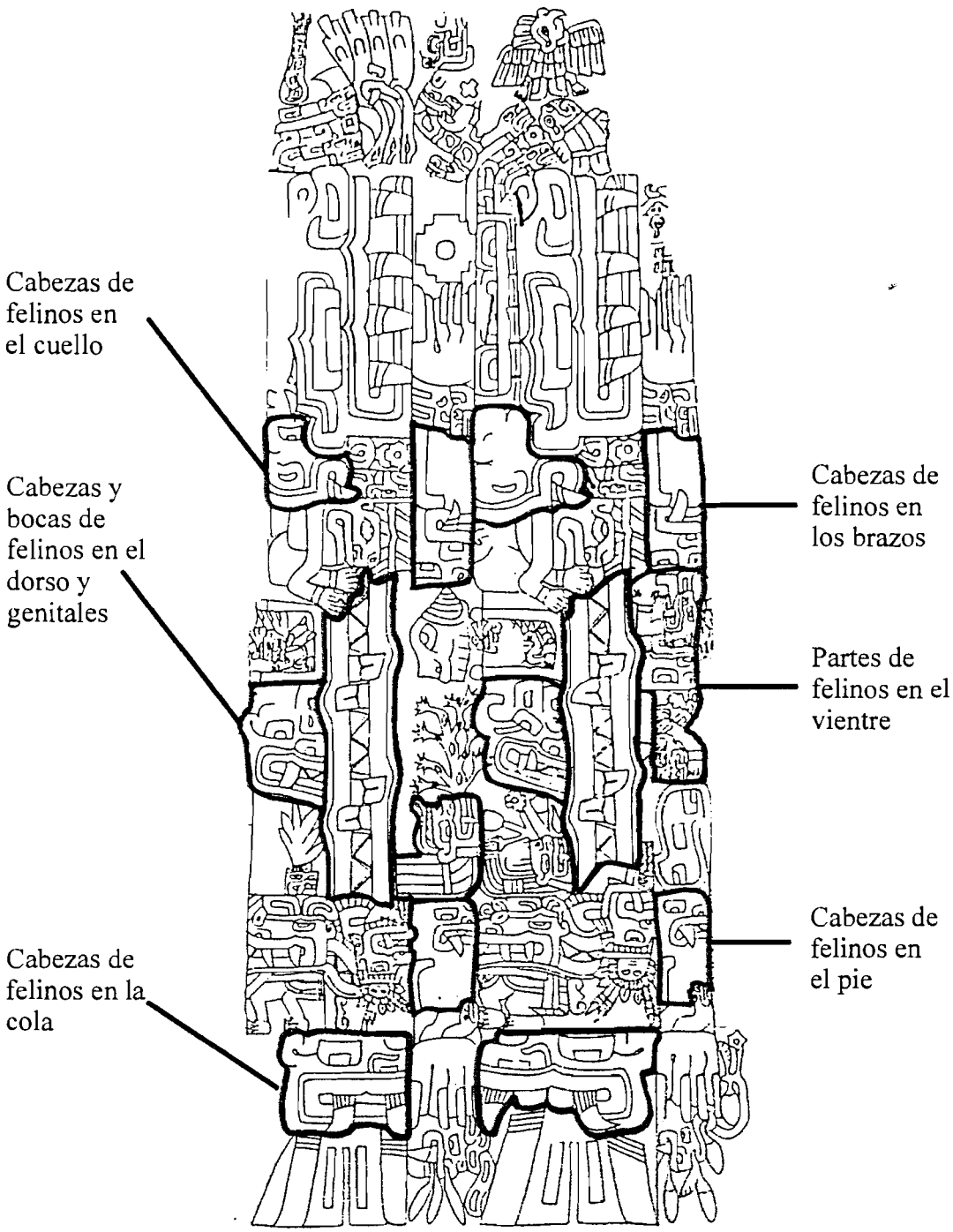


Gráfico N°02:El impulso estético y la sustitución en Tello, el caso del Obelisco.

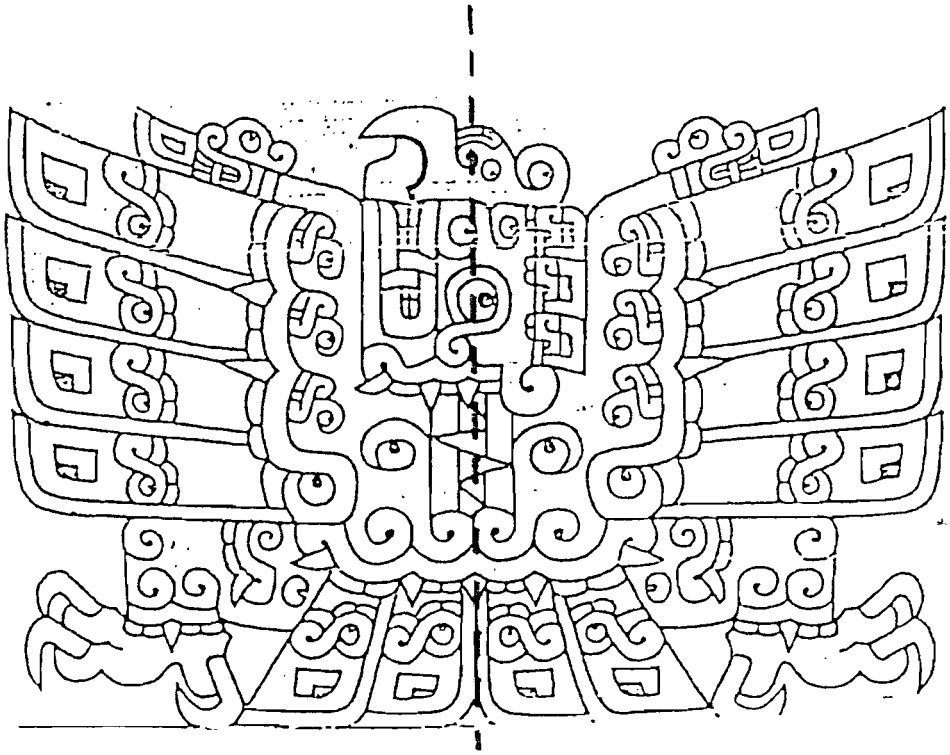


Gráfico N°03: Principio de **Simetría** según Rowe (1973)

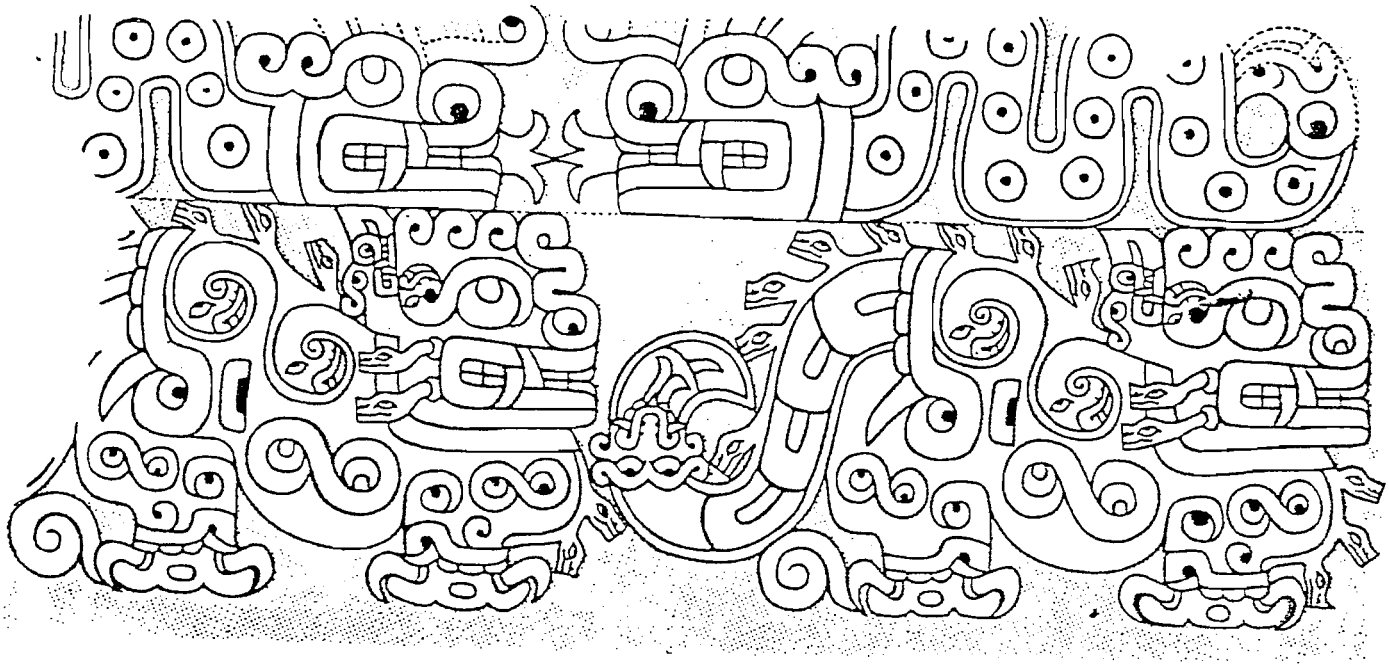


Gráfico N°04: Principio de **Repetición** según Rowe (1973)

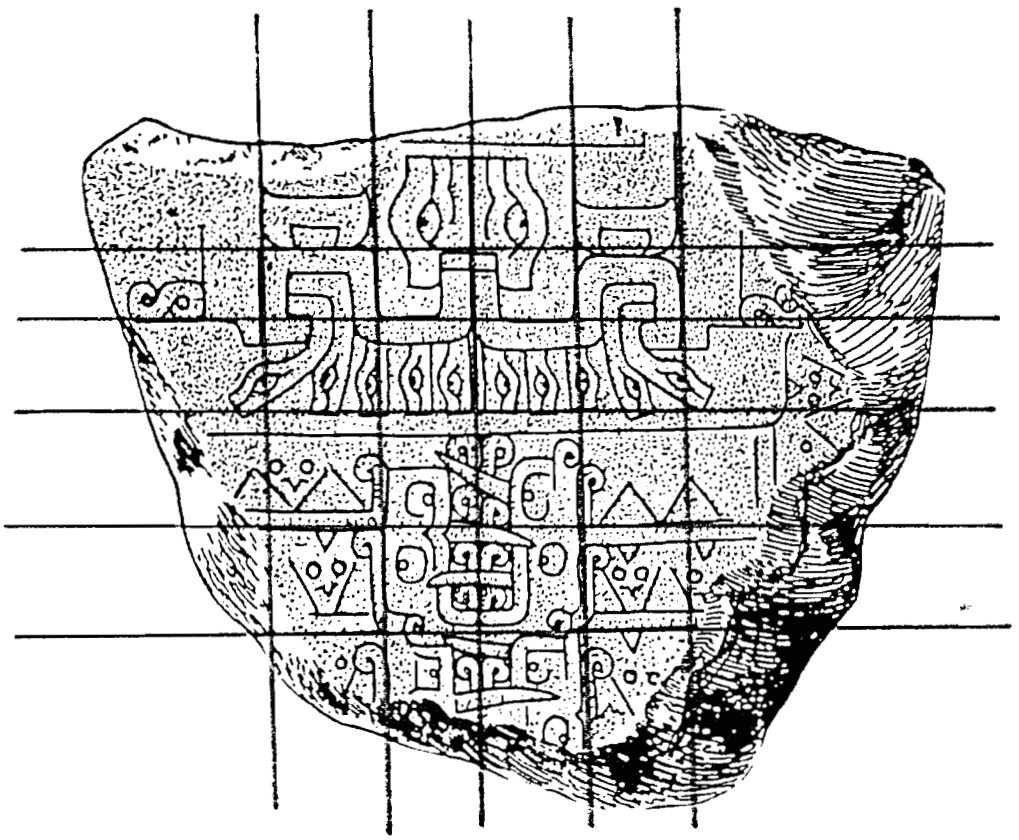


Gráfico N°05: Principio del **Módulo de Anchura** según Rowe (1973)

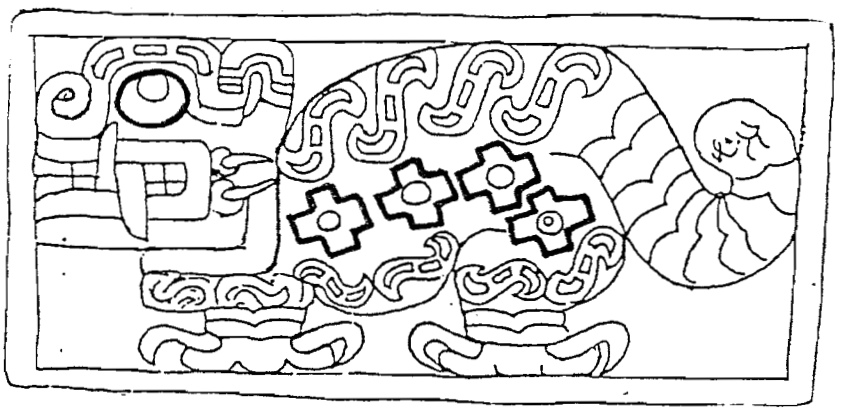
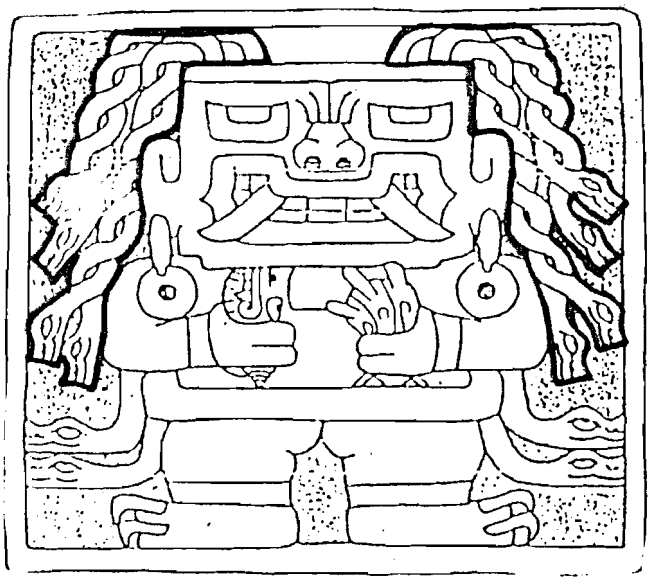


Gráfico N°06: Principio de **Geometrización** según Rowe (1973)

Se sobreentiende que cada figura Chavín es un signo; pero en su interior existen elementos que poseen otro nivel de significación.



La figura antropomorfa puede representar o significar un Dios sideral, pero en su interior en vez de cabellos tiene serpientes. Se ha establecido una analogía entre cabello y serpiente

Esta comparación por sustitución Rowe la denomina "Kenning", un término de la poesía escandinava. También podemos decir que serpiente es el signo cuyo significado es cabello o algo más que se quiere decir del cabello.

Gráfico N°07: El "Kennig" como signo, adaptado de Rowe (1973)

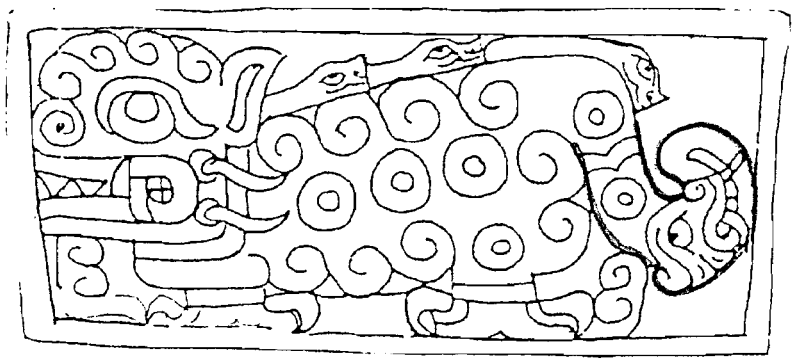


Gráfico N° 08: Kenning Apéndice

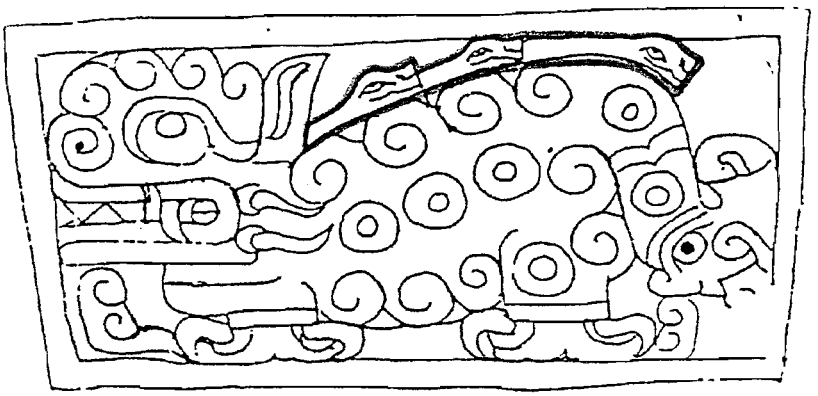


Gráfico N° 09: Kenning Serpiente

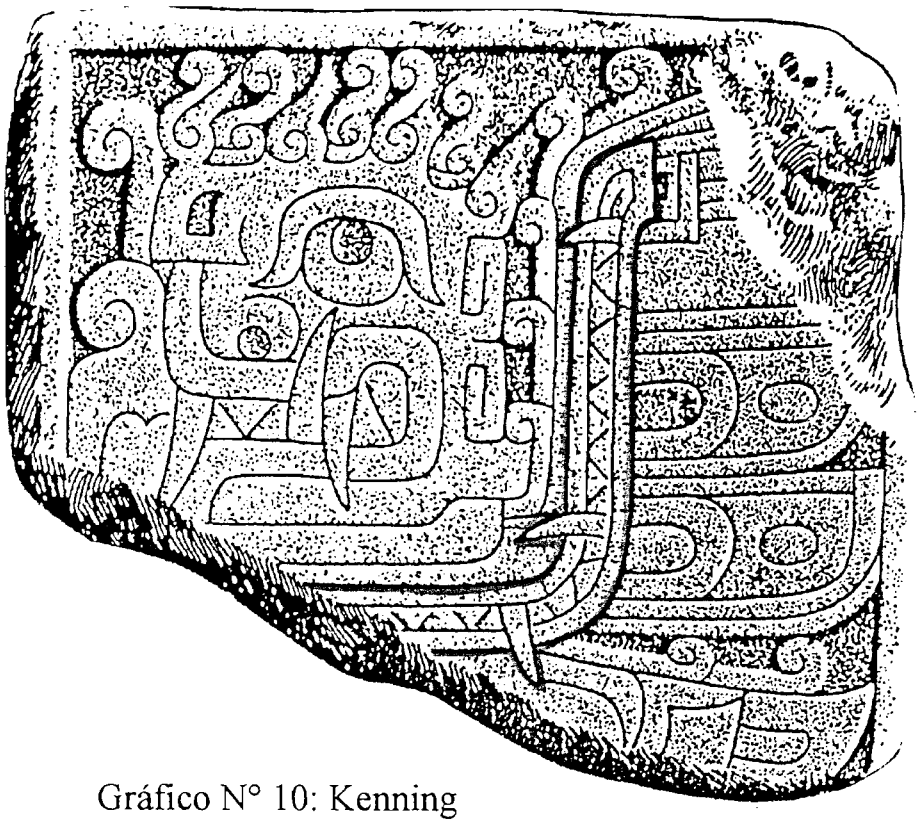


Gráfico N° 10: Kenning
Cinta de boca continua

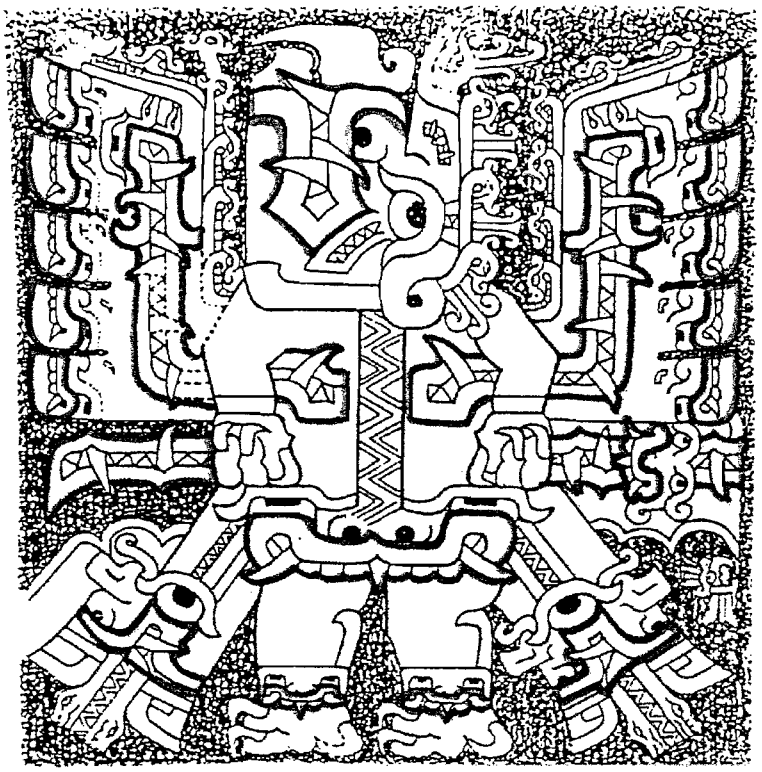


Gráfico N° 11: Kenning Boca de Felino

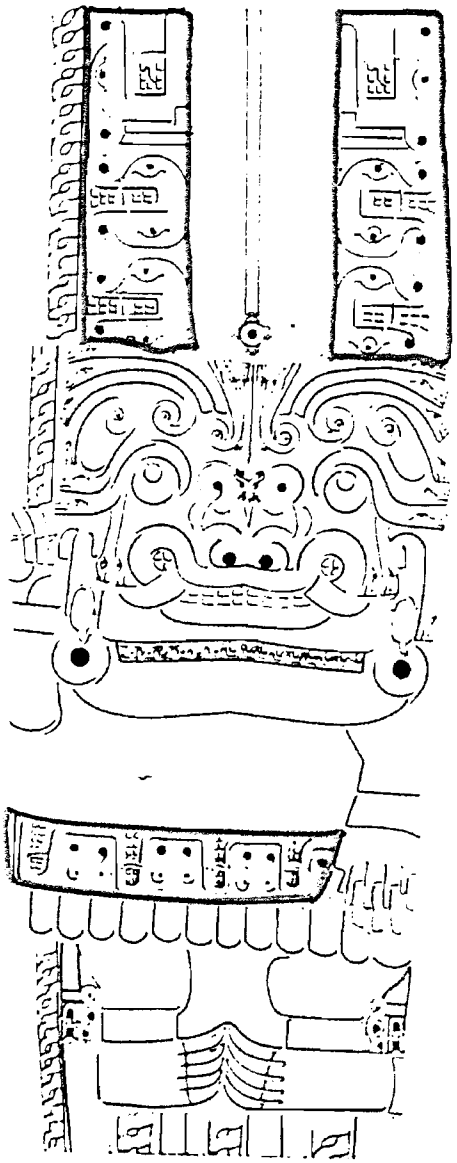
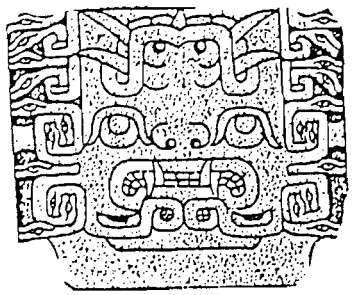


Gráfico N° 12: Kenning Cadena de caras

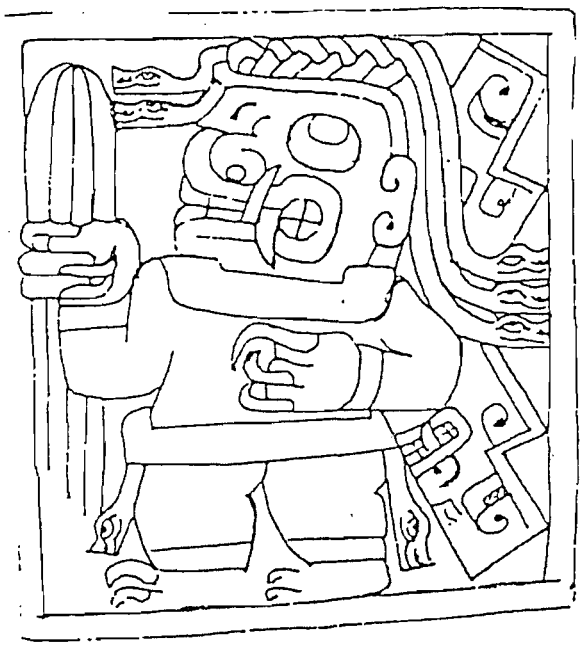
Gráfico N° 13: Kenning Diente central

Una sola boca que define dos rostros



2 pares de ojos

Gráfico N° 14: Principio de Anatropia para el arte Chavín según Cristóbal Campana (1995) para ver el otro rostro hay que voltear la figura.



- Serpientes en vez de cabellos
- Boca de felino en figura antropomorfa
- Serpientes en los cinturones
- Cabezas en elemento de la espalda

Gráfico N° 15: Principio de Anastomósis para el arte Chávin según Cristóbal Campana (1995). Este principio recuerda mucho al "Kenning" de Rowe.

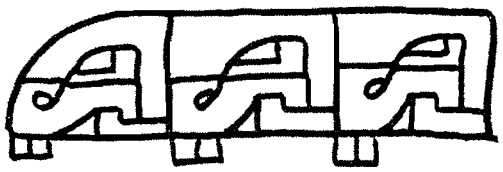


Gráfico N° 16: Principio de Modulación para el arte Chavín según Cristóbal Campana (1995 : 81)

I

II

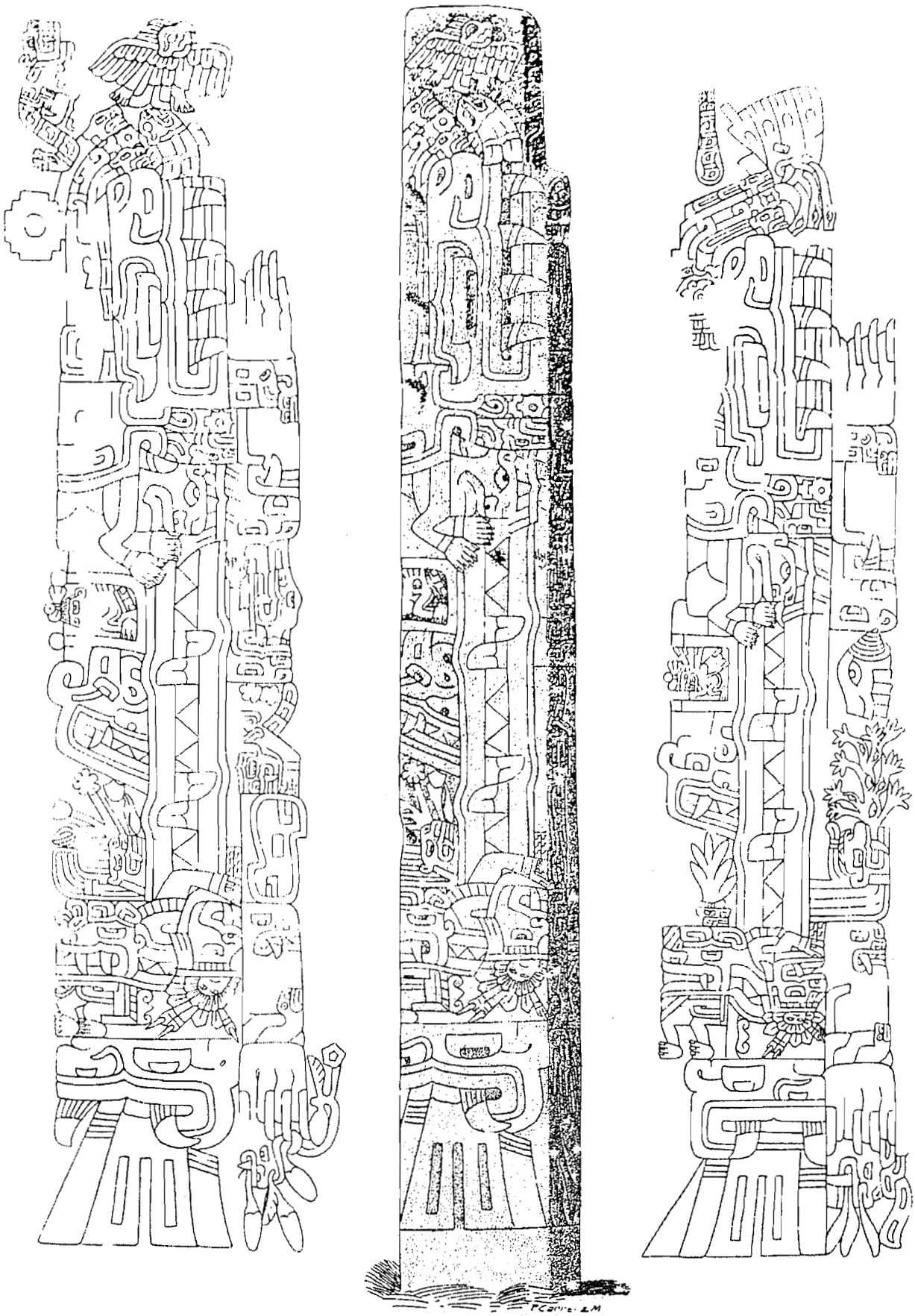


Gráfico N° 17: El Obelisco según Tello (1960)

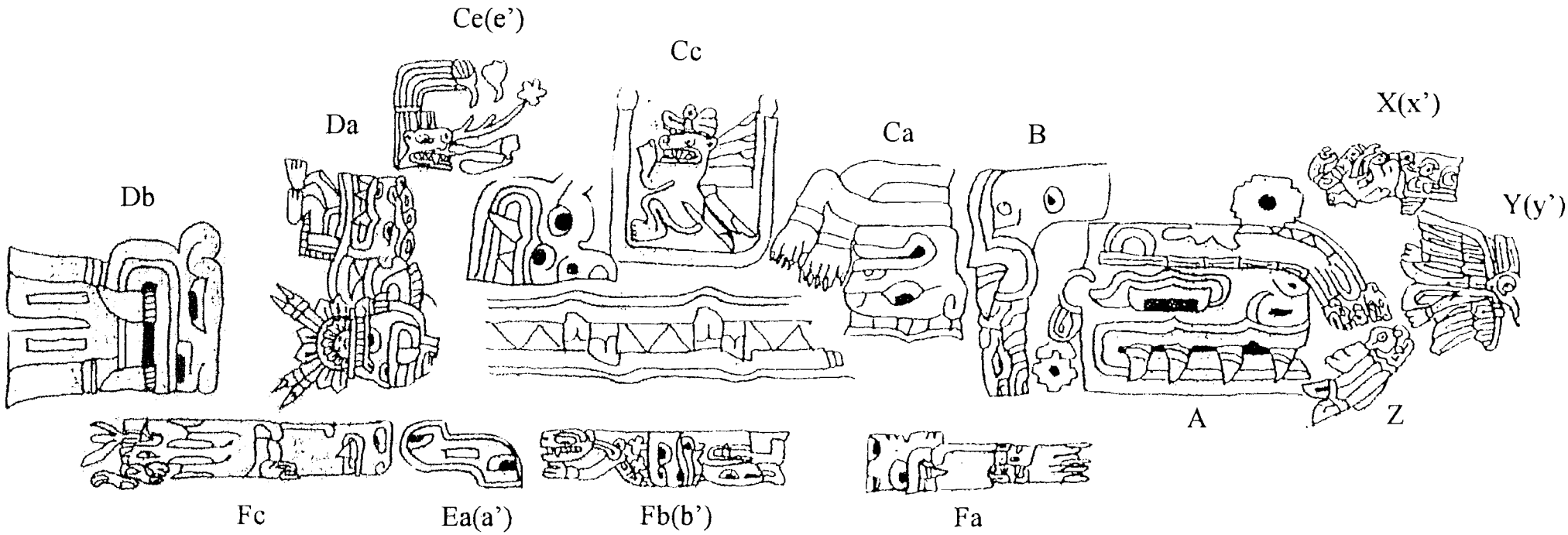


Gráfico N° 18: Atlas del Obelisco según Tello (1923)

Divinidad I
Los elementos que son diferentes en la Divinidad II
se les aumenta un apóstrofe.

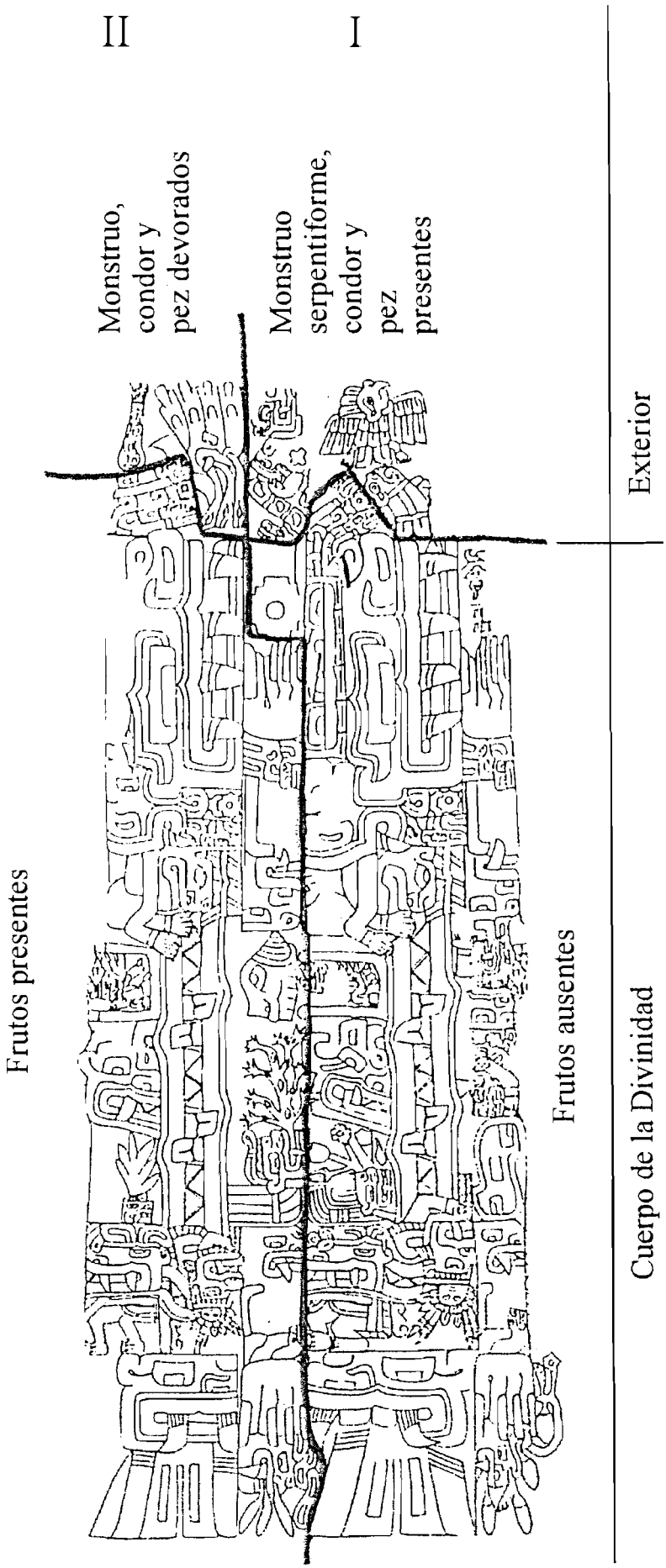


Gráfico N° 19: El Oblisco como sistema de acuerdo a las interpretaciones de Tello (1923)

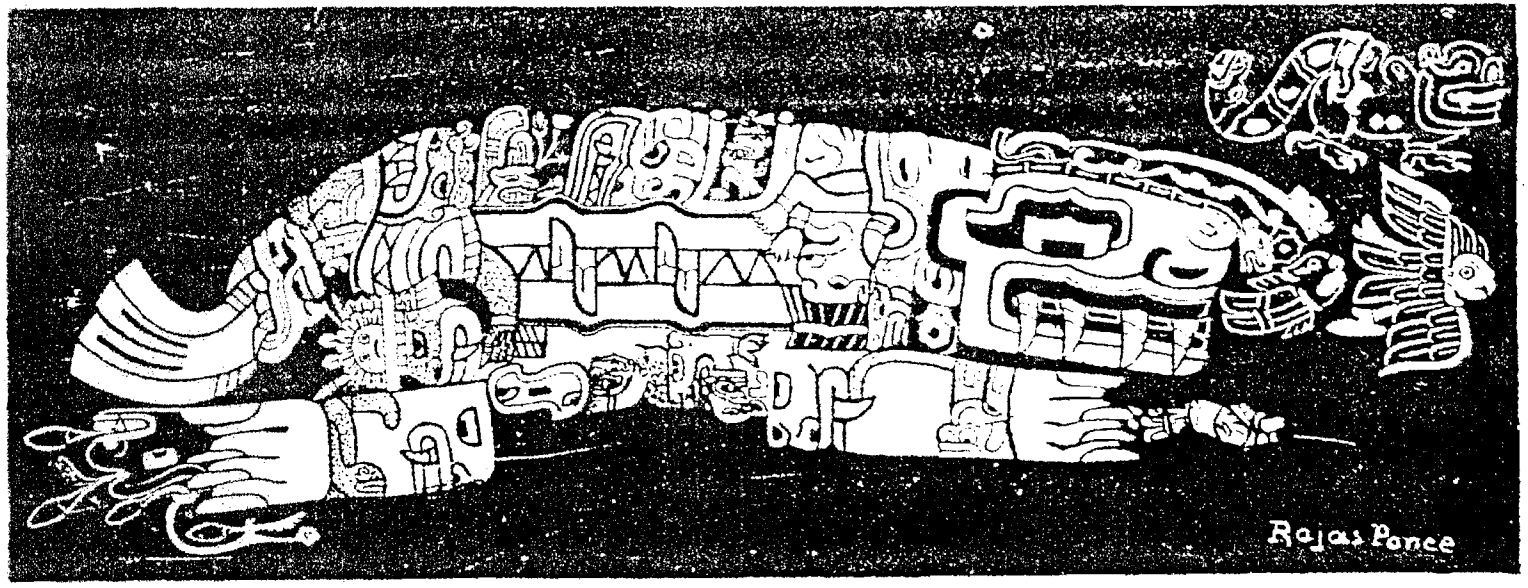


Gráfico N° 20: Interpretación del Obelisco Tello según Rebeca Carrión (1948 : 135)
"Representación Fantástica del Dios Supremo Onkoy..." (Ibíd)

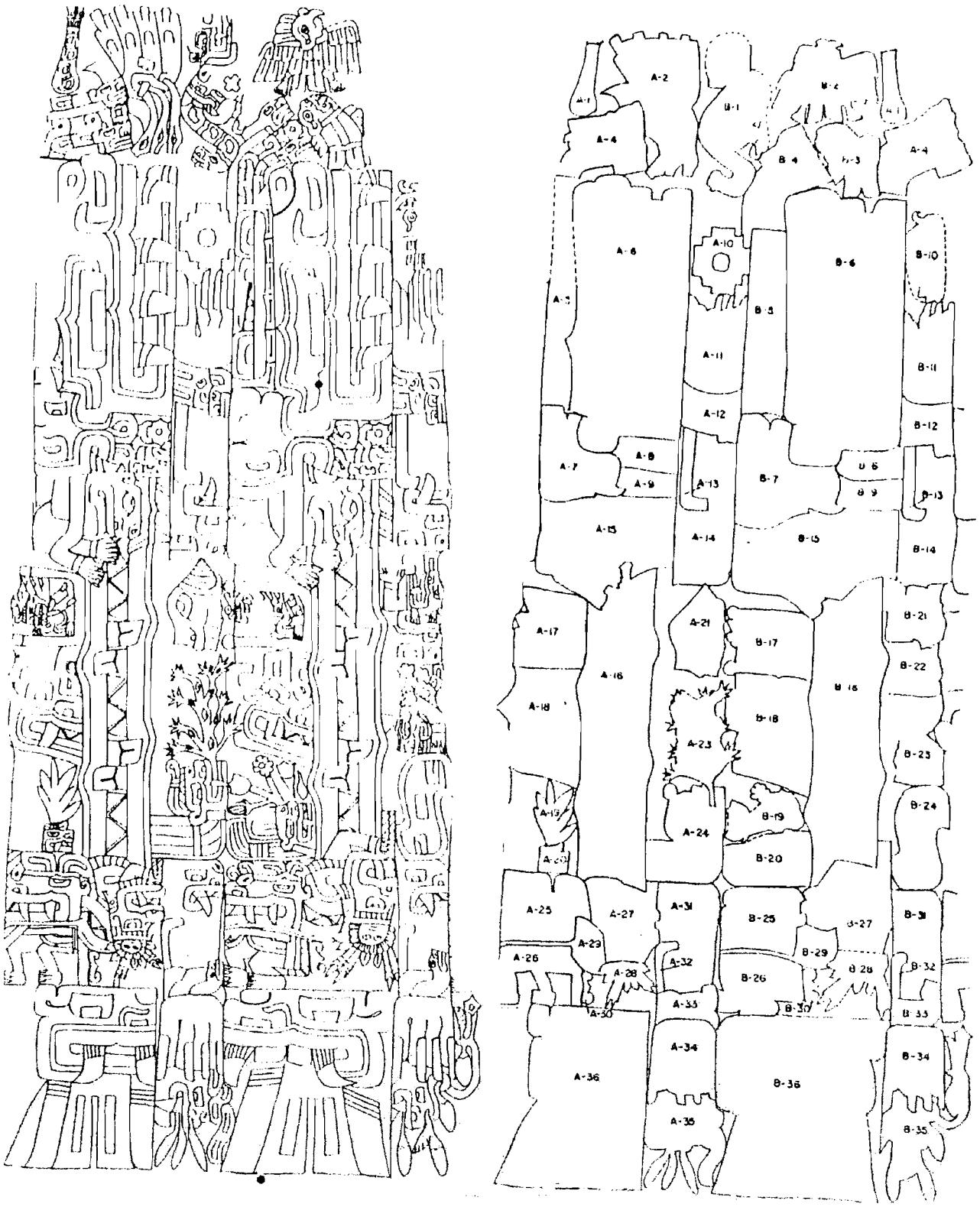


Gráfico N° 21: El Atlas de Jhon Rowe (1973)

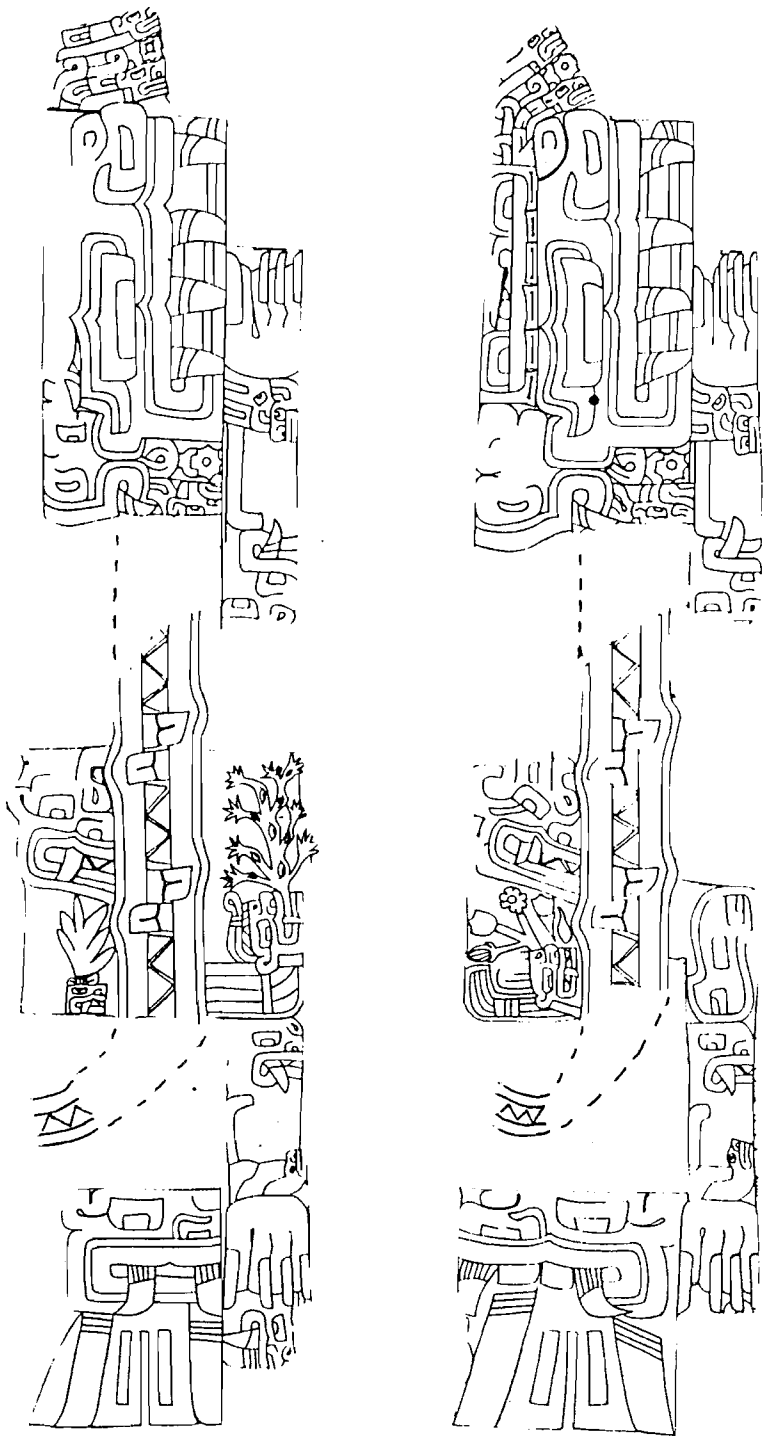


Gráfico N°22: Interpretación de Cristóbal Makowski (1996) para el Obelisco Tello eliminando las figuras que no se relacionan directamente al cuerpo de los "Lagartos Cósmicos".

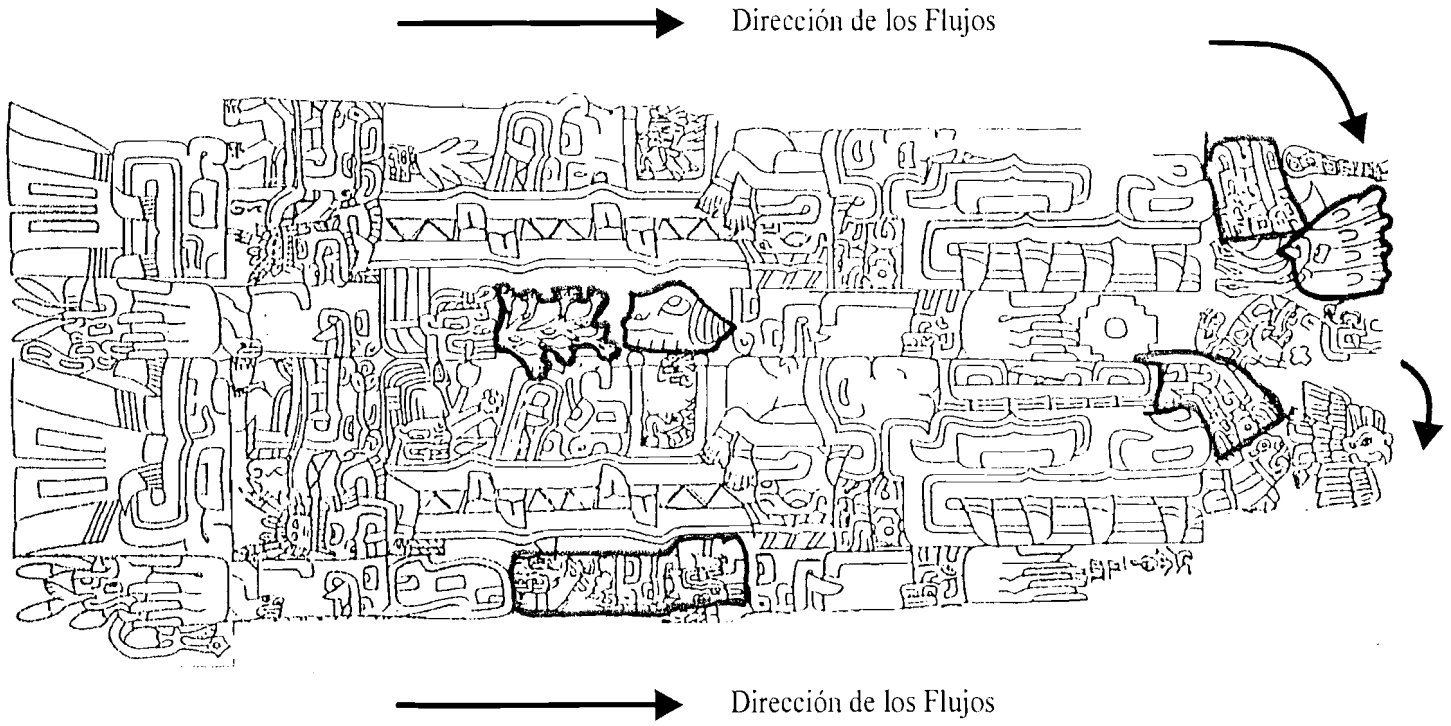


Gráfico N°23: El Obelisco Tello como Sistema según Cristóbal Makowski (1996)

Flujos Genitales

Saliba o Moco

Depósito de Flujos

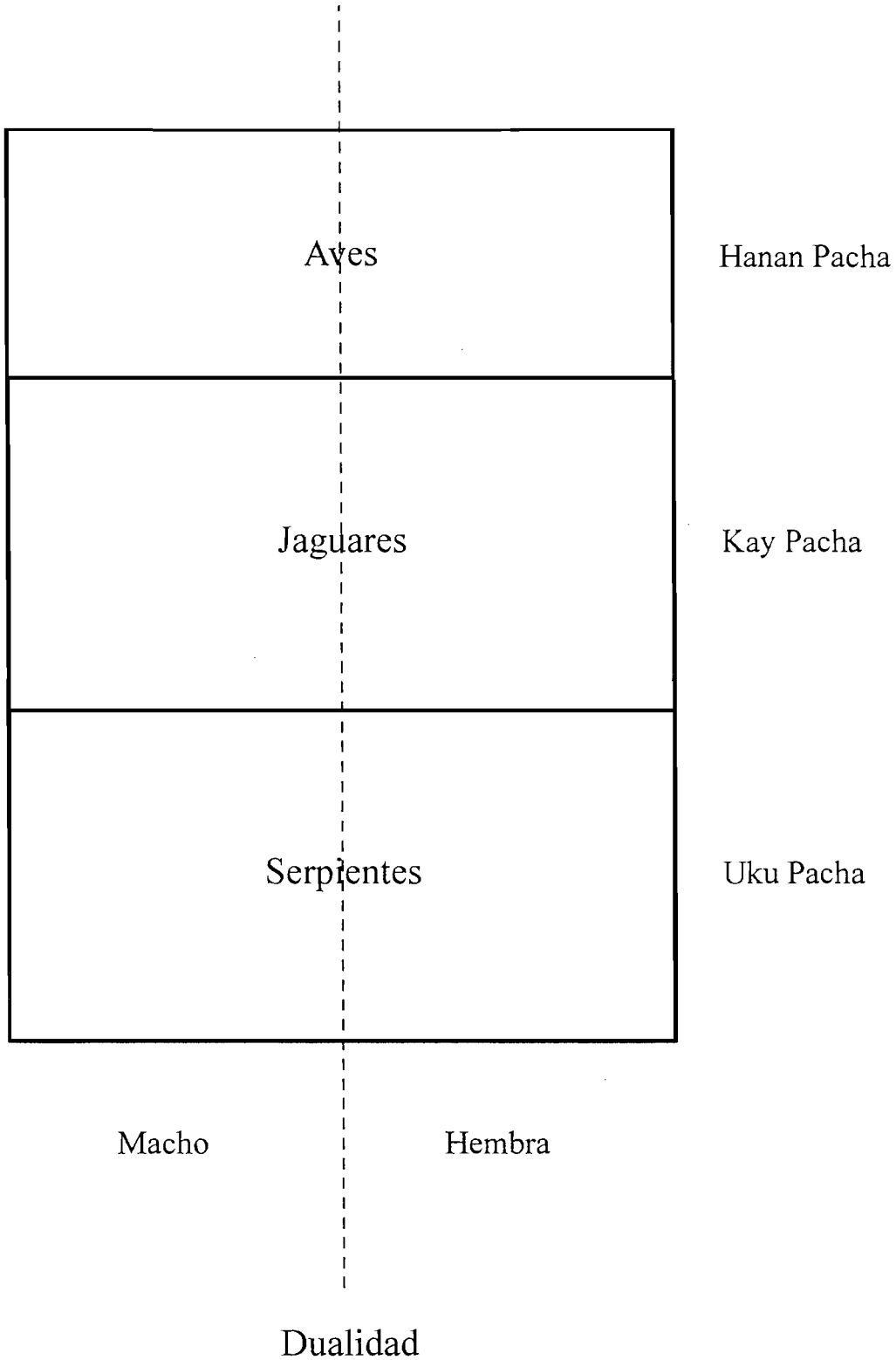


Gráfico N°24: El Sitema Dual y Tripartito según los planteamientos de Daniel Morales (2000)
(Gráfico adaptado de Morales, 2000:89)

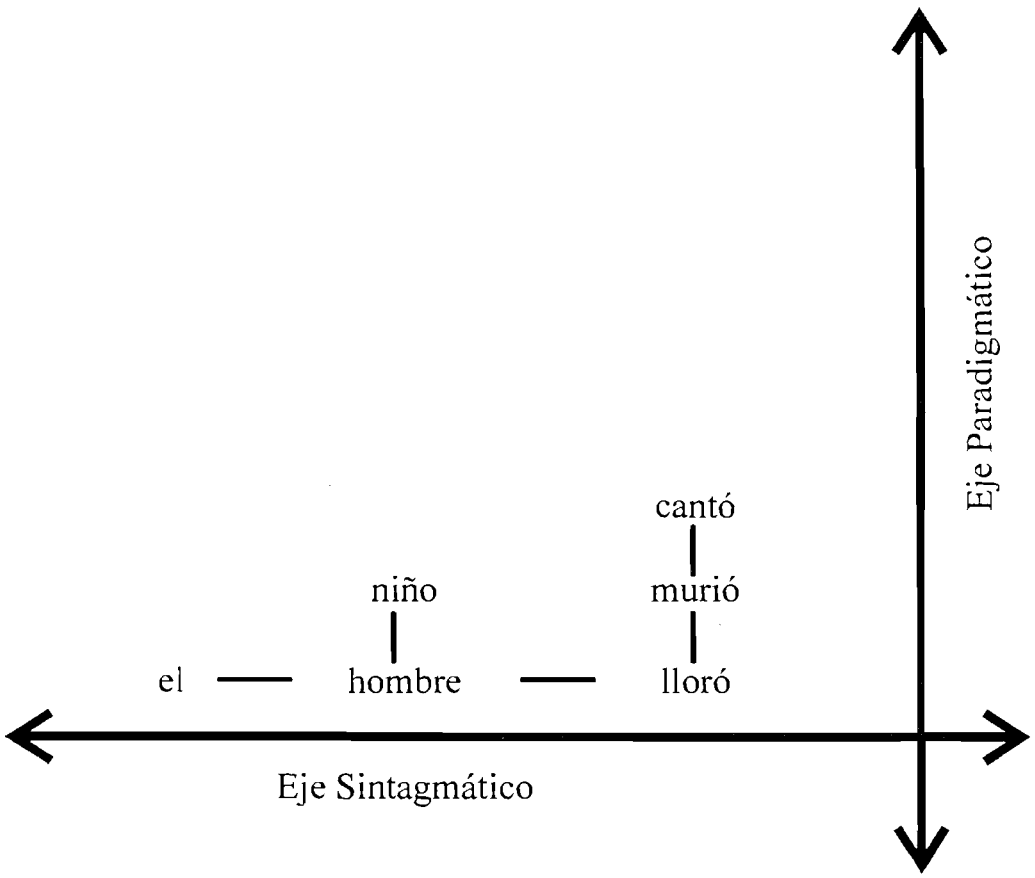
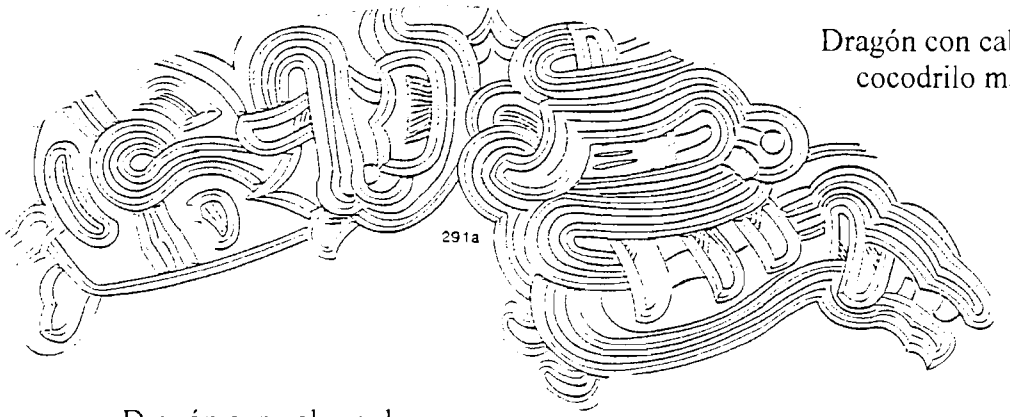


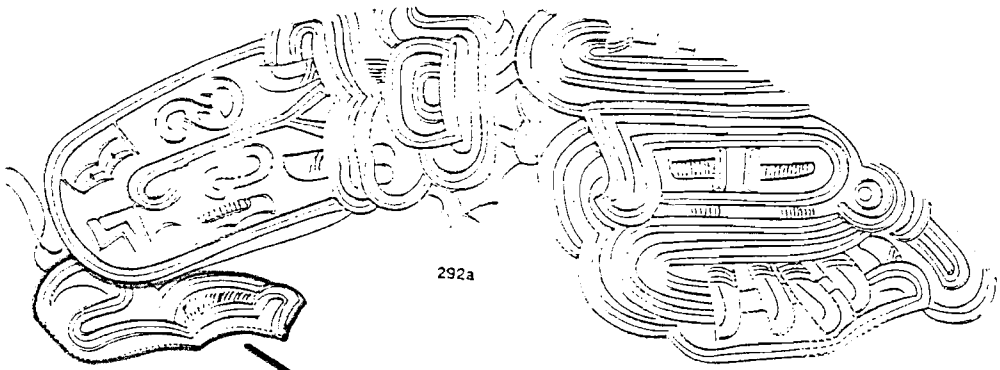
Gráfico N°25: Paradigma y Sintagma de acuerdo a Daniel Chandler (2001:51)

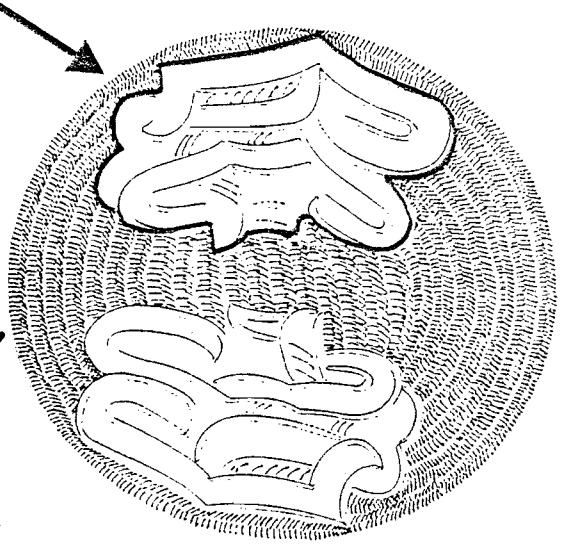
Gráfico N°26: Geneología Dragoniana en la cerámica de la Galería de las Ofrendas según Luis Lumbreras (1993)



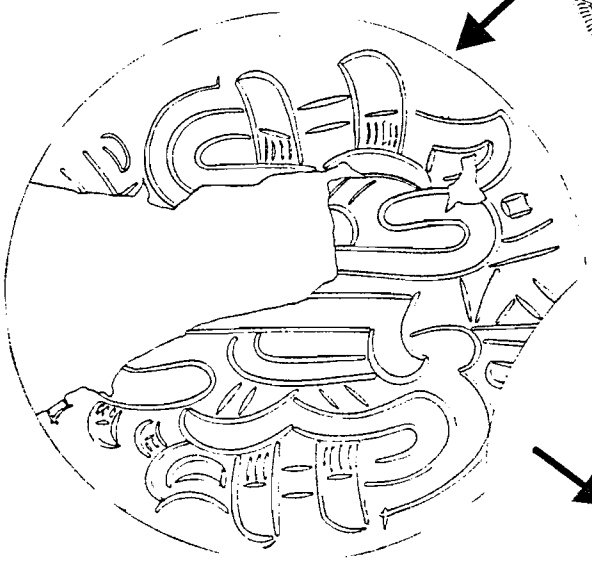
Dragón con cabeza de cocodrilo macho

Dragón con cabeza de cocodrilo hembra



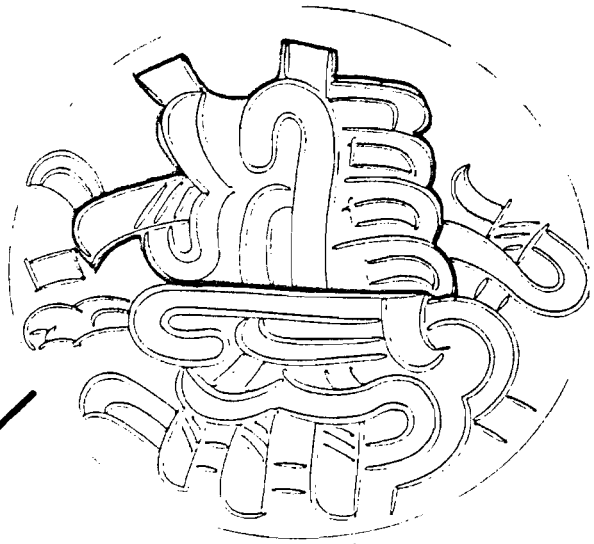


Dragón con cabeza de serpiente 1 colmillo

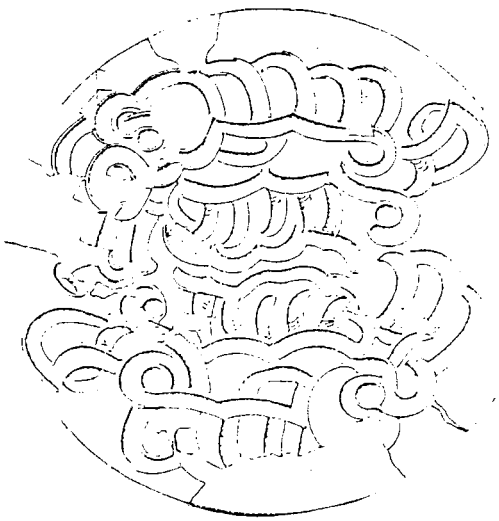


Dragón con cabeza de serpiente 2 colmillos

Gráfico N°26: Geneología Dragoniana en la cerámica de la Galería de las Ofrendas según Luis Lumbreras (1993)

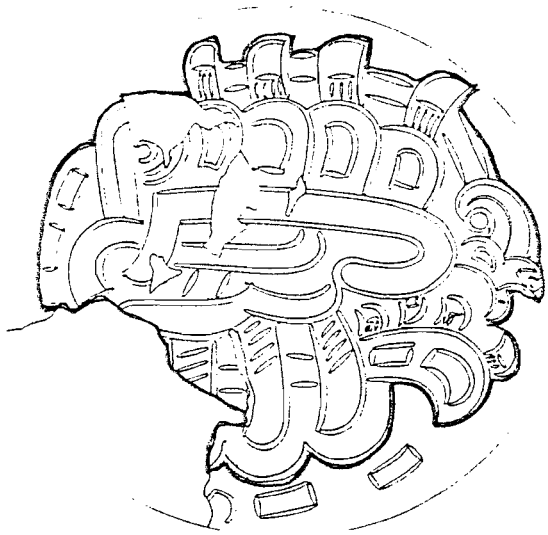


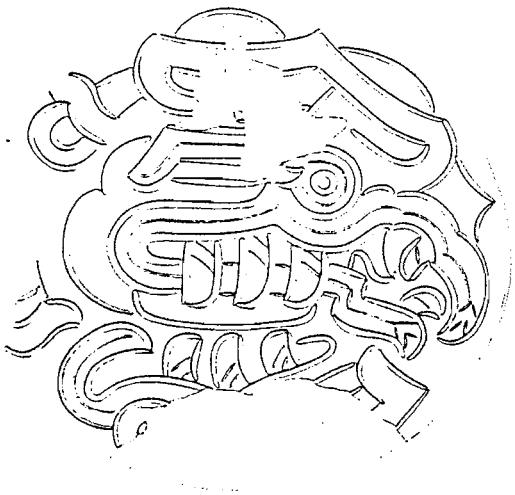
Dragón con cabeza de serpiente 3 colmillos.



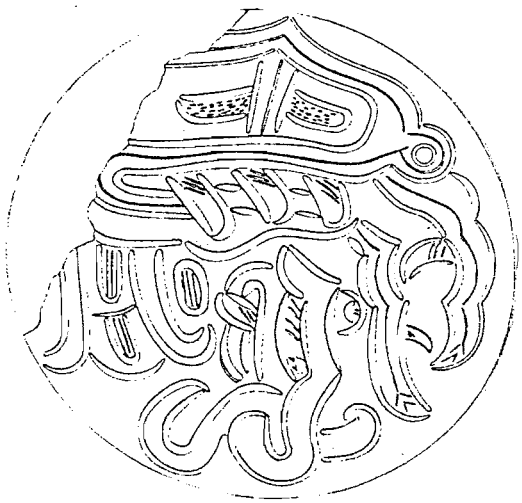
Dragón de cabeza de serpiente voladora 3 colmillos.

Dragón con cabeza de serpiente 4 colmillos.





Dragón con cabeza de cocodrilo persigue dragón con cabeza de serpiente



Dragón con cabeza de cocodrilo procrea dragón con cabeza de serpiente

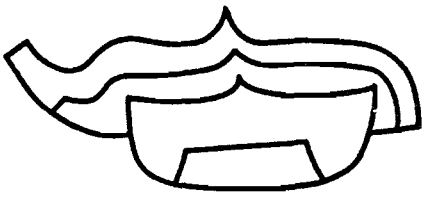


Gráfico N°27: Componente ojo de uno de los dragones del Obelisco Tello

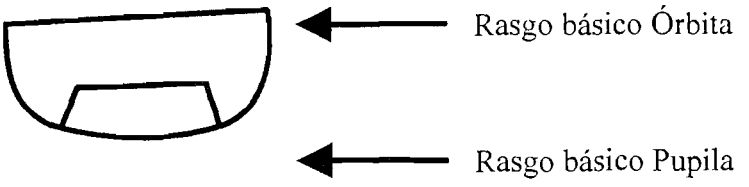


Gráfico N°28: Rasgos básicos del anterior componente ojo

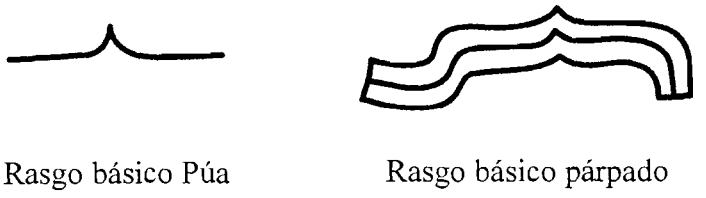
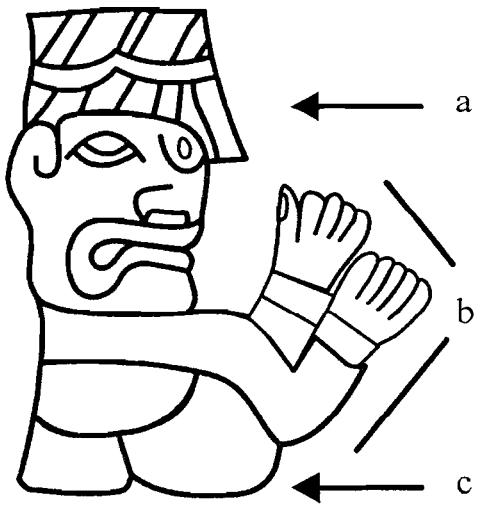


Gráfico N°29: Rasgos variables que afectan o se agregan a los anteriores

Definidor
Apéndice

Definidor doble
presencia del párpado

Gráfico N°30: Definidores del rasgo varible párpado



Nivel de organización:
Conjunto grafemático

Figura: Antropomorfa

Grafemas y/o figuras:

a) Cabeza
b) Brazos
c) Abdomen

Gráfico N°31: División de un conjunto grafemático en grafemas y figuras

Grafema Cabeza + Grafema Planta

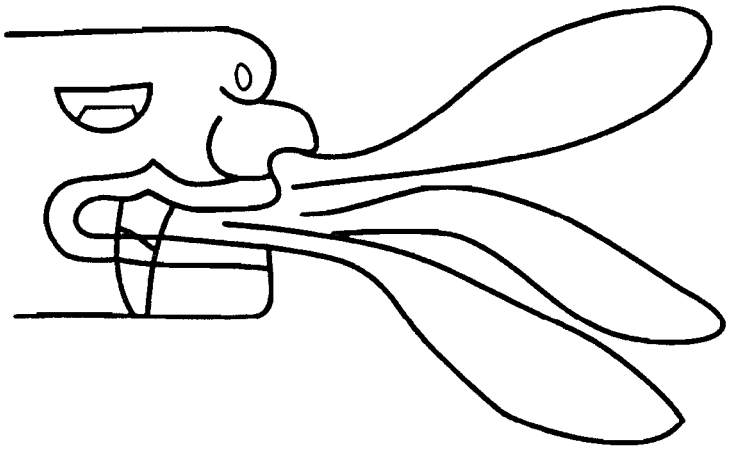
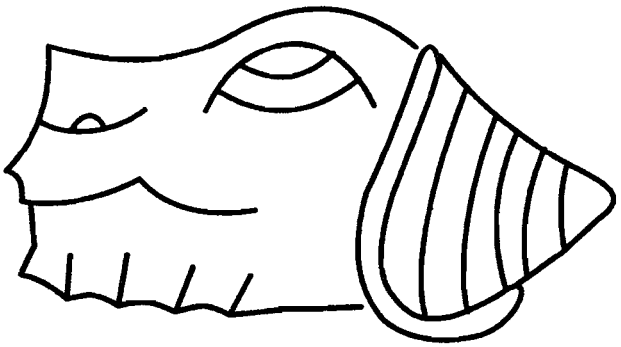


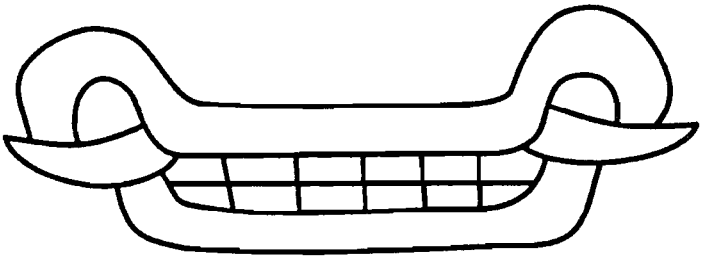
Gráfico N°32: Sintagma "Cabeza + Planta"

Grafema Strombus

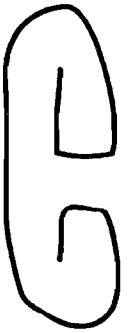


Grafema Serpiente

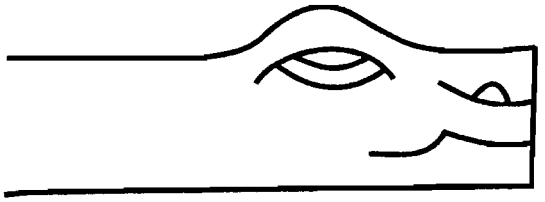
Gráfico N°33: Dos grafemas de figura base distinta pero idénticos componentes



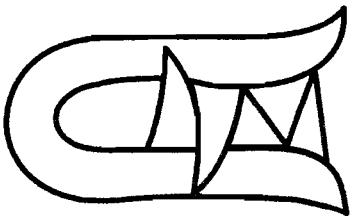
1



2

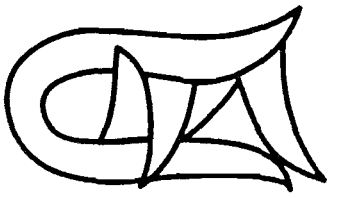


3

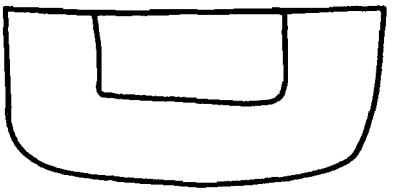


4

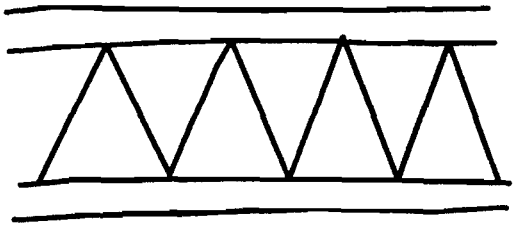
Gráfico N°34: Rasgos para nuestra seriación estilística



5



6



7

8

Gráfico N°35: Rasgos para nuestra seriación estilística

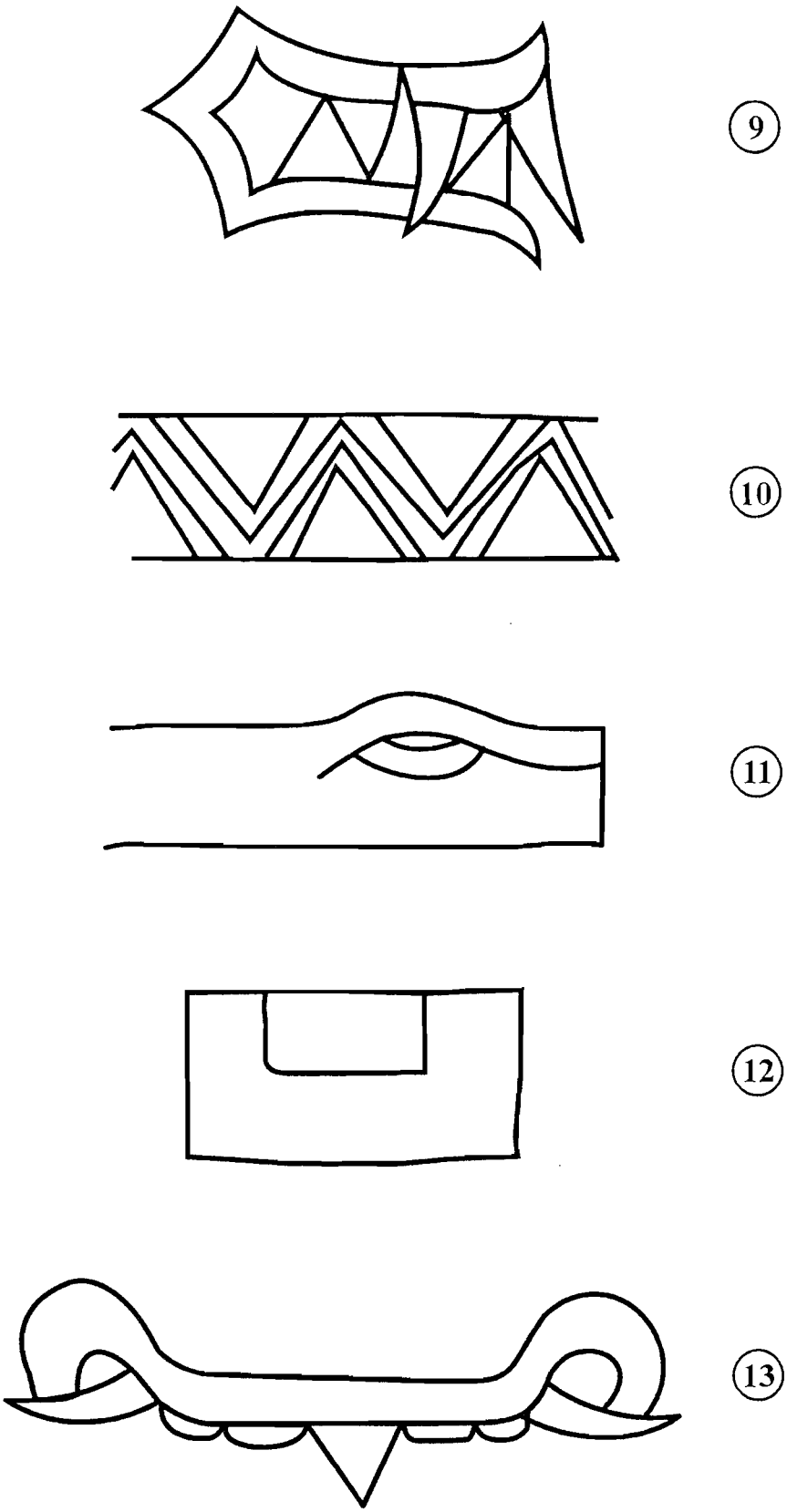


Gráfico N°36: Rasgos para nuestra seriación estilística

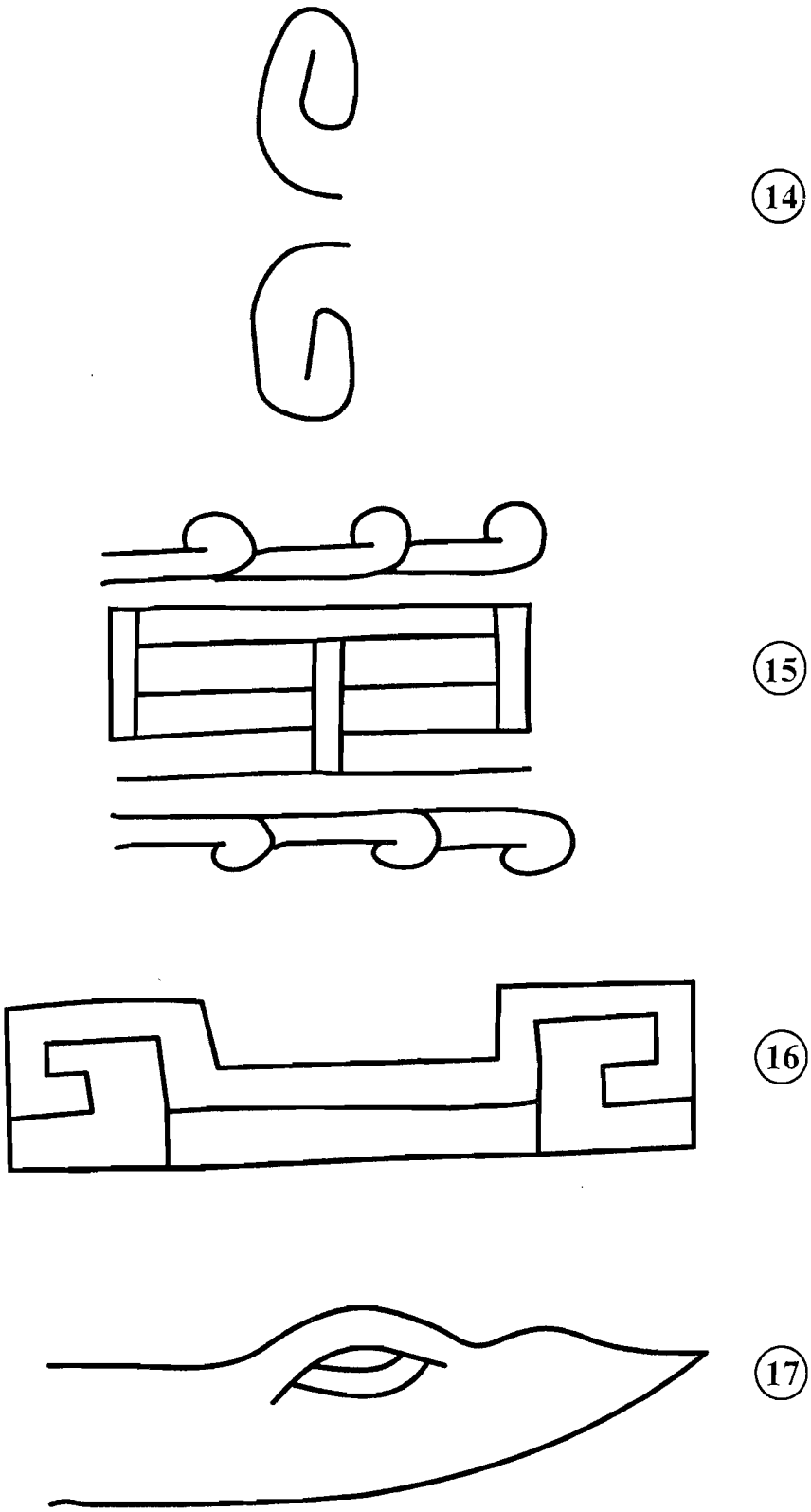


Gráfico N°37: Rasgos para nuestra seriación estilística

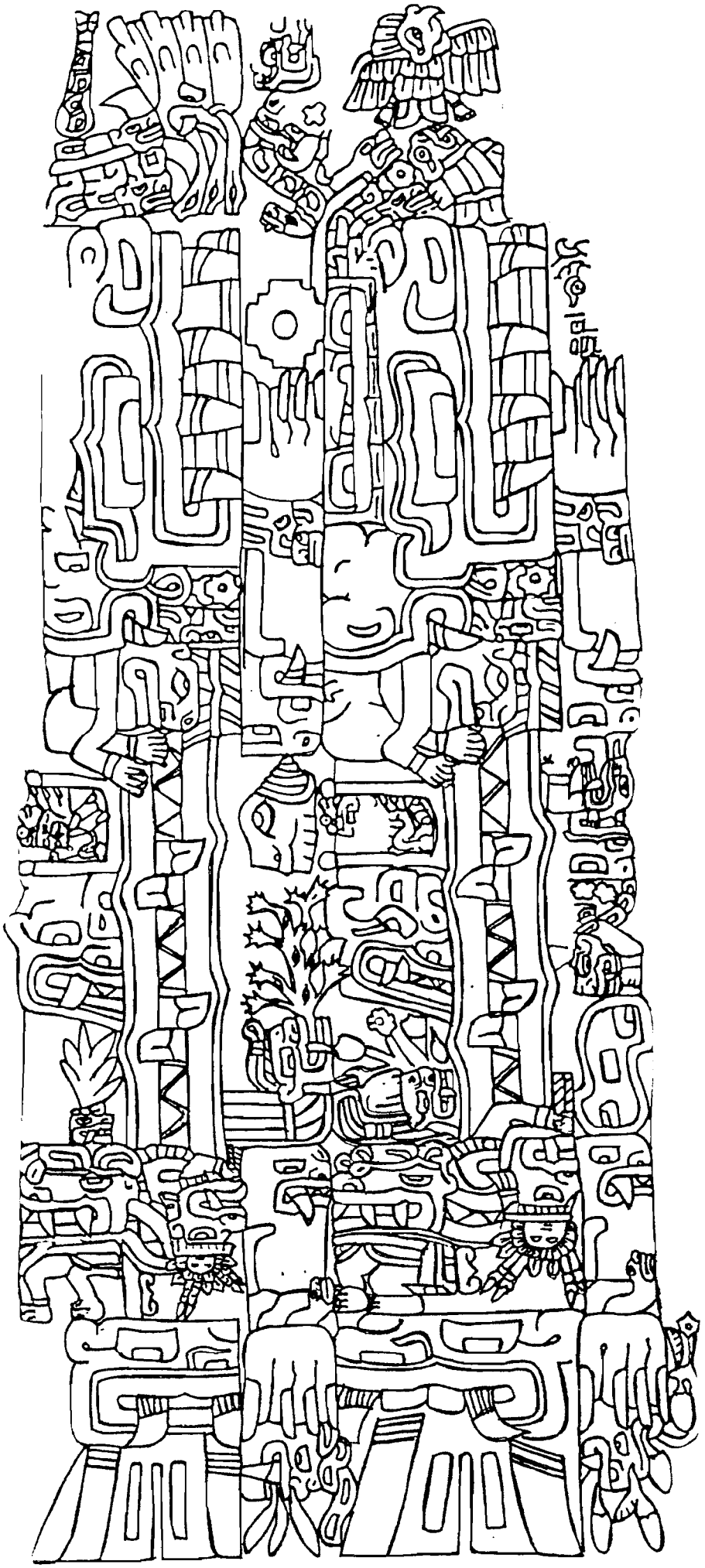


Gráfico N°38: El Complejo Grafemático Obelisco Tello

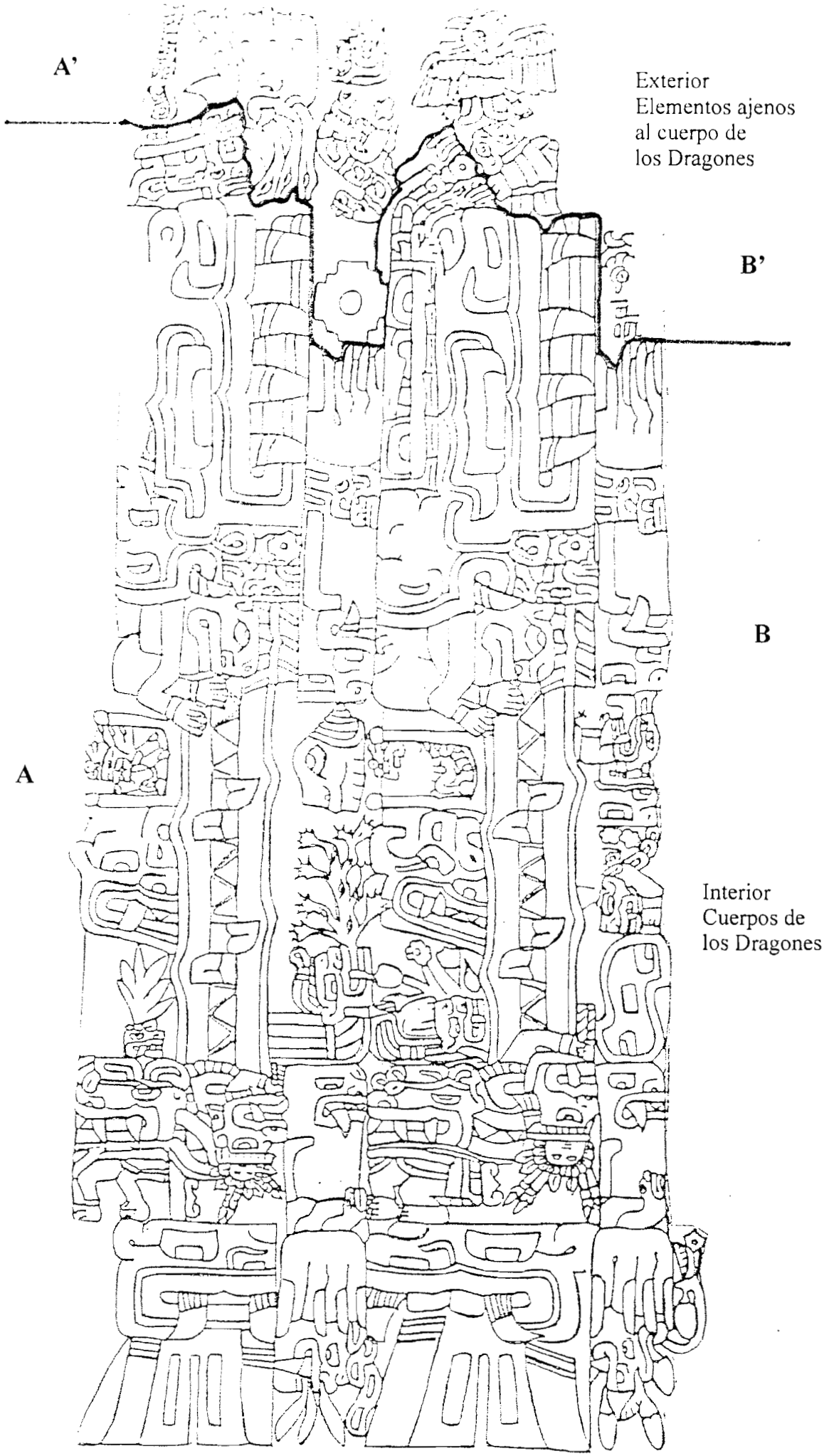


Gráfico N°39: El Complejo Grafemático Obelisco Tello
Señalandose el exterior y el interior.

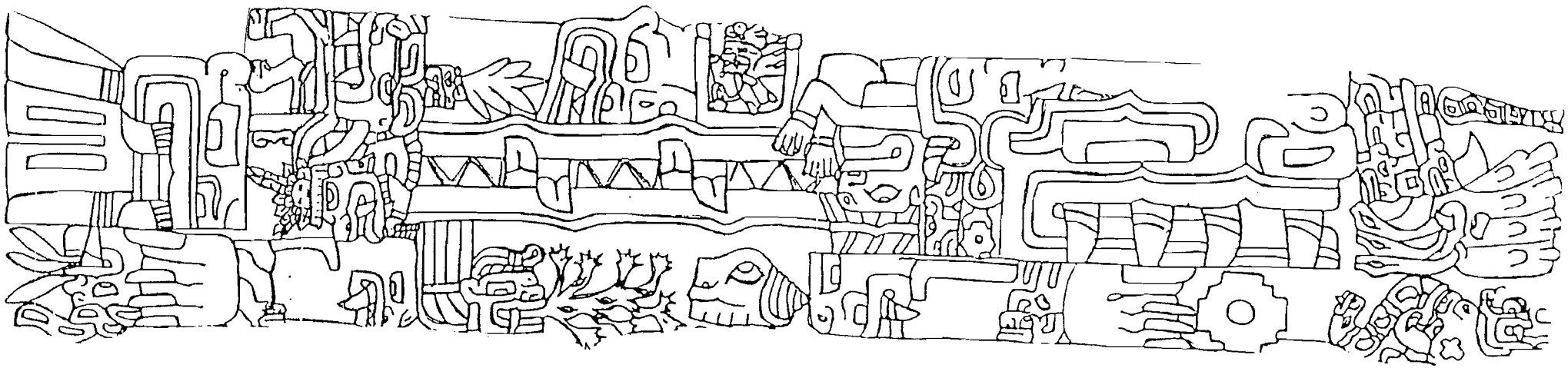


Gráfico N°40: Subcomplejo Grafemático OT-A

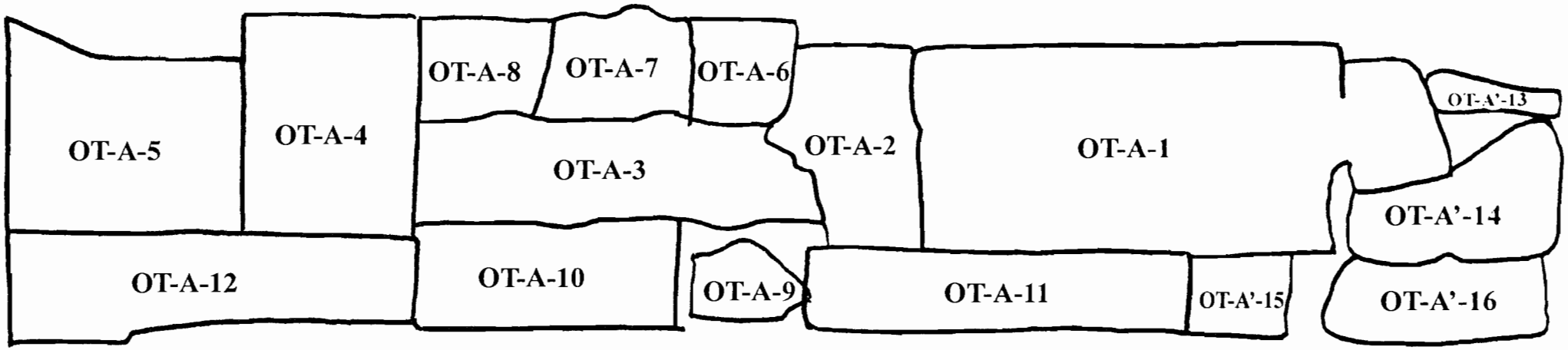


Gráfico Nº41: División en Conjuntos del Subcomplejo OT-A

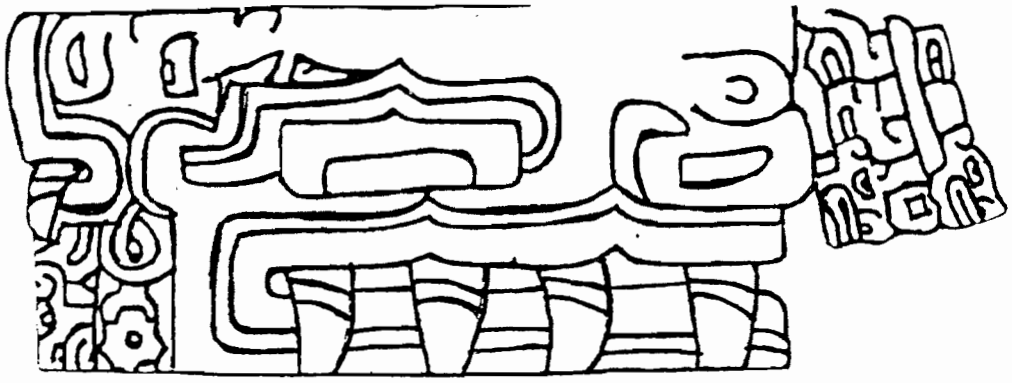
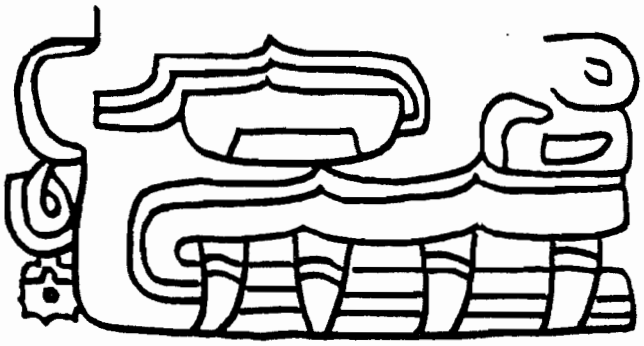
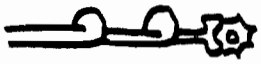


Gráfico N°42: Grafemático OT-A-1



OT-A-1-a

OT-A-1d



OT-A-1e

OT-A-1-b

OT-A-1f

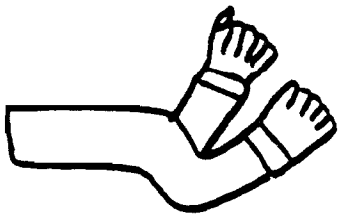
OT-A-1-c

Gráfico N°43: Unidades Grafemáticas de OT-A-1

Gráfico N°44: Conjunto Grafemático OT-A-2

OT-A-2-a

OT-A-2-c



OT-A-2-b

Gráfico N°45: Unidades Grafemáticas de OT-A-2

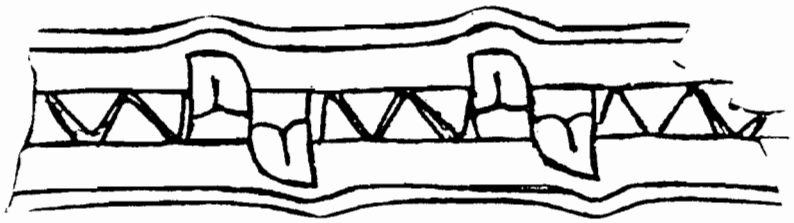


Gráfico N°46: Conjunto Grafemático OT-A-3
Unidad Grafemática OT-A-3-a

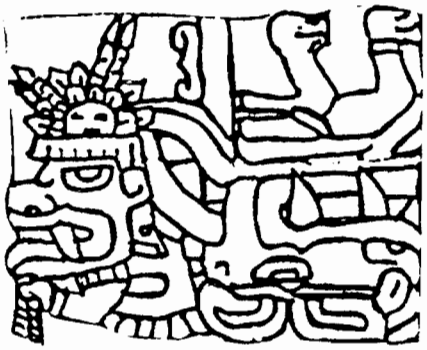
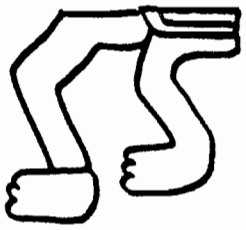


Gráfico N°47: Conjunto Grafemático OT-A-4

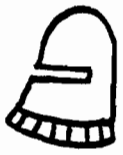
OT-A-4-a



OT-A-4-d

OT-A-4-b

OT-A-4-e



OT-A-4-c

OT-A-4-f

Gráfico N°48: Unidades Grafemáticas de OT-A-4

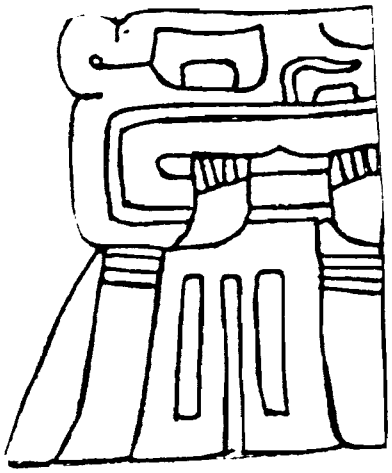
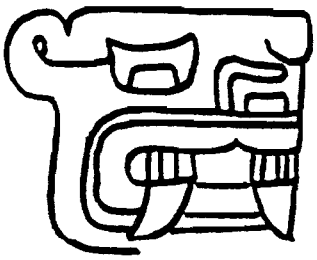
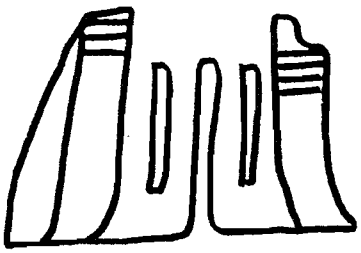


Gráfico N°49: Conjunto Grafemático OT-A-5



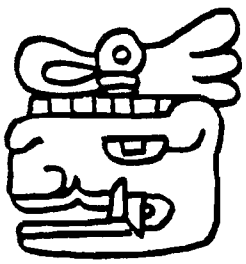
OT-A-5-a



OT-A-5-b

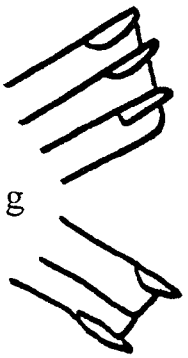
Gráfico N°50: Unidades Grafemáticas de OT-A-5

Gráfico N°51: Conjunto Grafemático OT-A-6

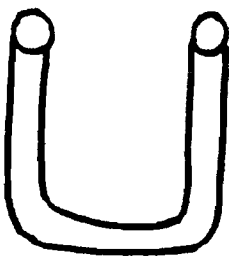


OT-A-6-a

OT-A-6-c d e f g



OT-A-6-b



OT-A-6-h

Gráfico N°52: Unidades Grafemáticas de OT-A-6

Gráfico N°53: Conjunto Grafemático OT-A-7
Unidad Grafemática de OT-A-7-a

Gráfico N°54: Conjunto Grafemático OT-A-8

OT-A-8-a

OT-A-8-b

Gráfico N°55: Unidades Grafemáticas de OT-A-8

Gráfico N°56: Conjunto Grafemático OT-A-9
Unidad Grafemática de OT-A-9-a

Gráfico N°57: Conjunto Grafemático OT-A-10

OT-A-10-a

OT-A-10-c

OT-A-10-b

Gráfico N°58: Unidades Grafemáticas de OT-A-10

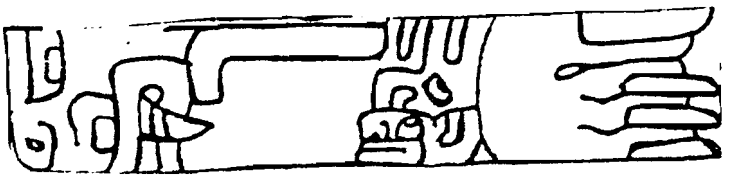
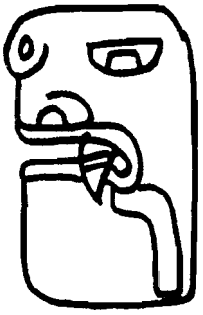
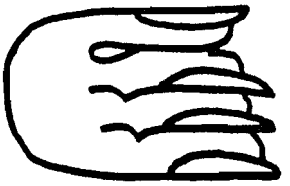


Gráfico N°59: Conjunto Grafemático OT-A-11



OT-A-11-a



OT-A-11-c

OT-A-11-b

Gráfico N°60: Unidades Grafemáticas de OT-A-11

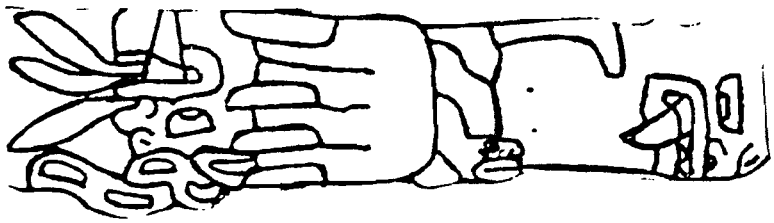
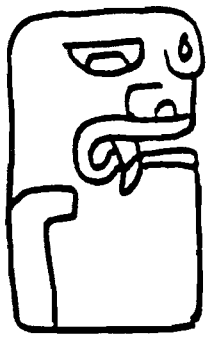
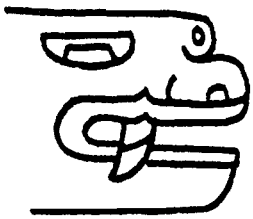


Gráfico N°61: Conjunto Grafemático OT-A-12

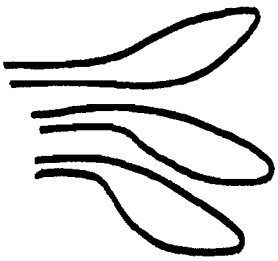


OT-A-12-a

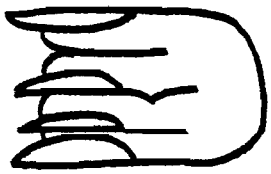


OT-A-12-d

OT-A-12-b



OT-A-12-e



OT-A-12-c

OT-A-12-fgh

Gráfico N°62: Unidades Grafemáticas de OT-A-12

Gráfico N°63: Conjunto Grafemático OT-A'-13

OT-A'-13-ab

OT-A'-13c

Gráfico N°64: Unidades Grafemáticas de OT-A'-13

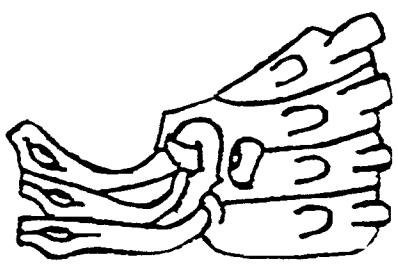
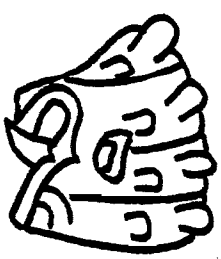


Gráfico N°65: Conjunto Grafemático OT-A'-14



OT-A'-14-a

OT-A'-14-bcd

Gráfico N°66: Unidades Grafemáticas de OT-A'-14

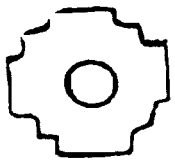
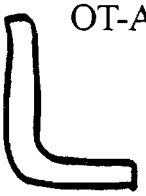


Gráfico N°67: Conjunto Grafemático OT-A'-15
Unidades Grafemáticas de OT-A'-15-a

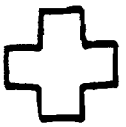
Gráfico N°68: Conjunto Grafemático OT-A'-16

OT-A'-16-a

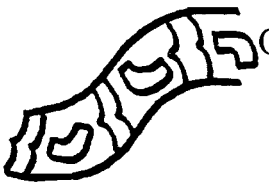


OT-A'-16-b

OT-A'-16-c



OT-A'-16-d



OT-A'-16-e

OT-A'-16-f

OT-A'-16-g

Gráfico N°69: Unidades Grafemáticas de OT-A'-16

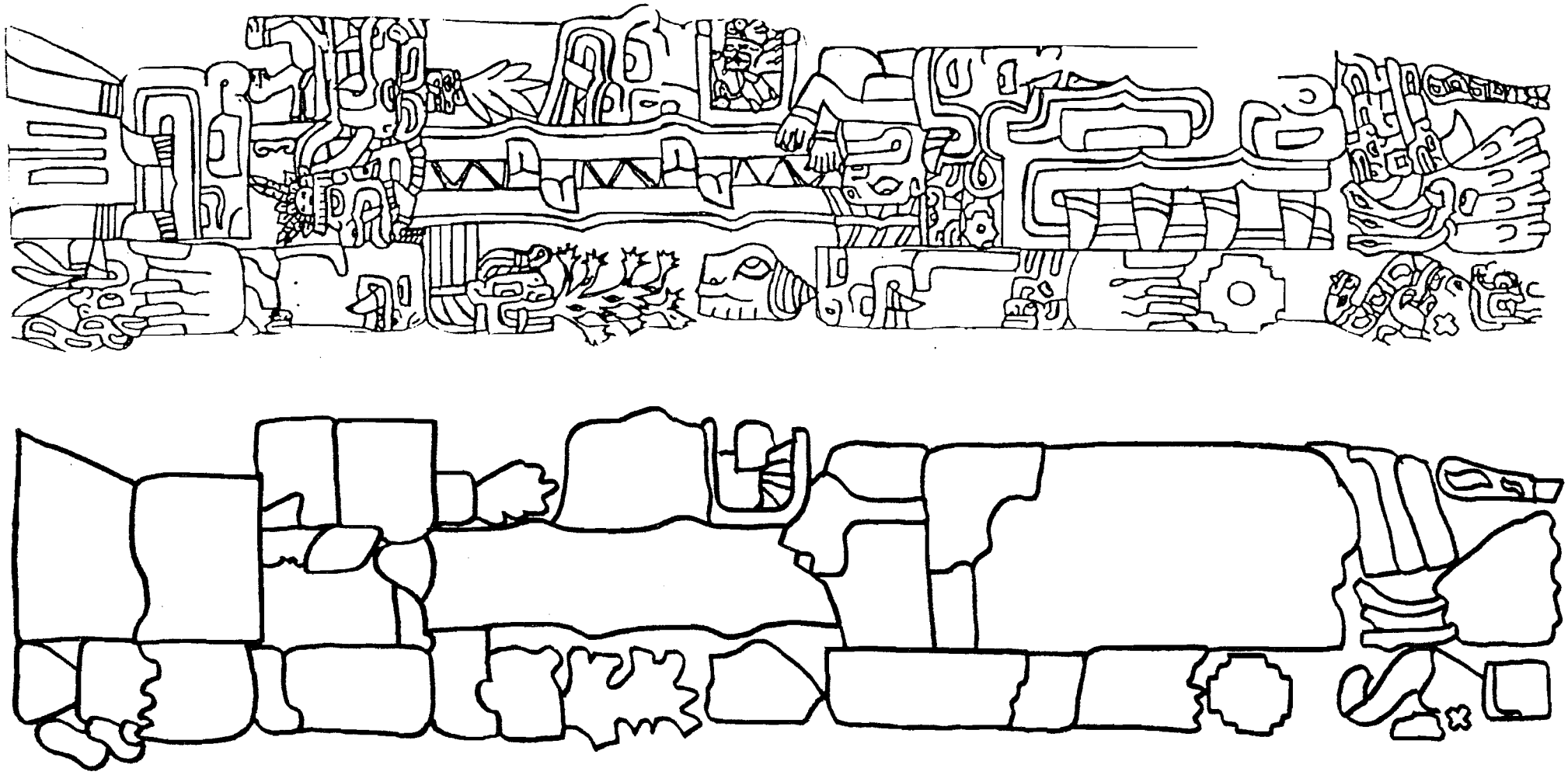


Gráfico N°70: División en unidades Grafemáticas del Subcomplejo OT-A

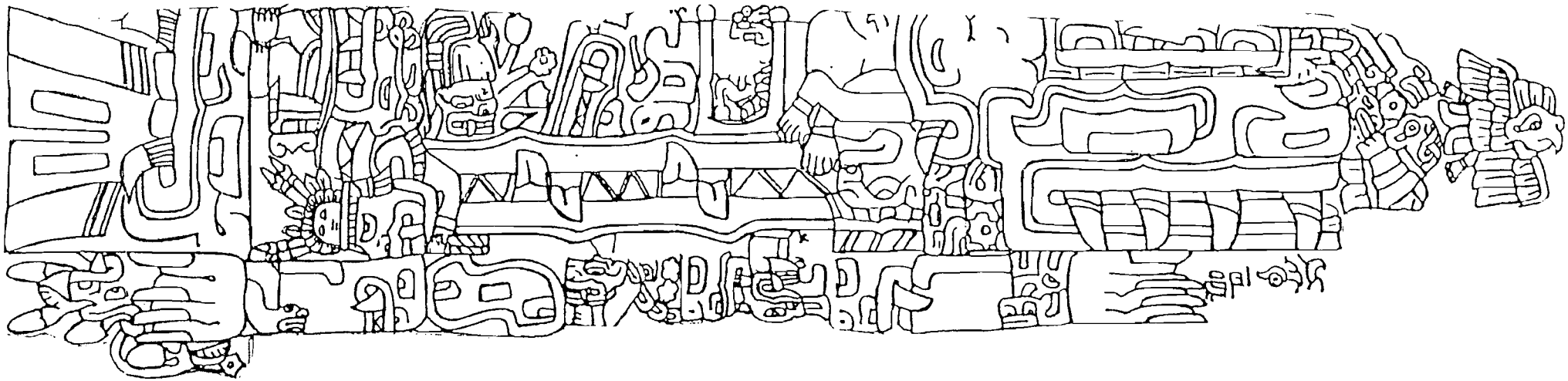


Gráfico N°71: Subcomplejo Grafemático OT-B

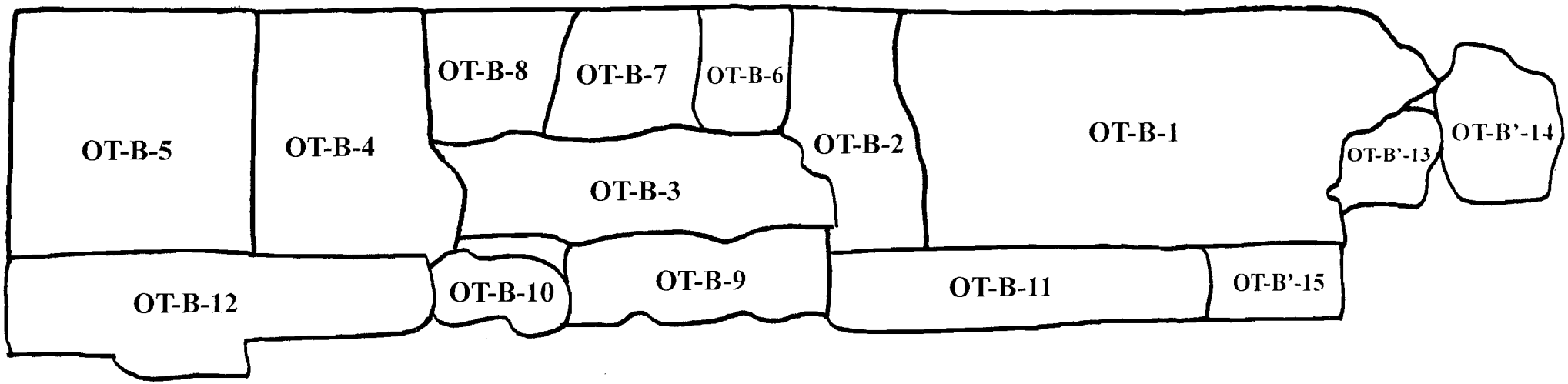


Gráfico N°72: División en Conjunto del Subcomplejo Grafemático OT-B

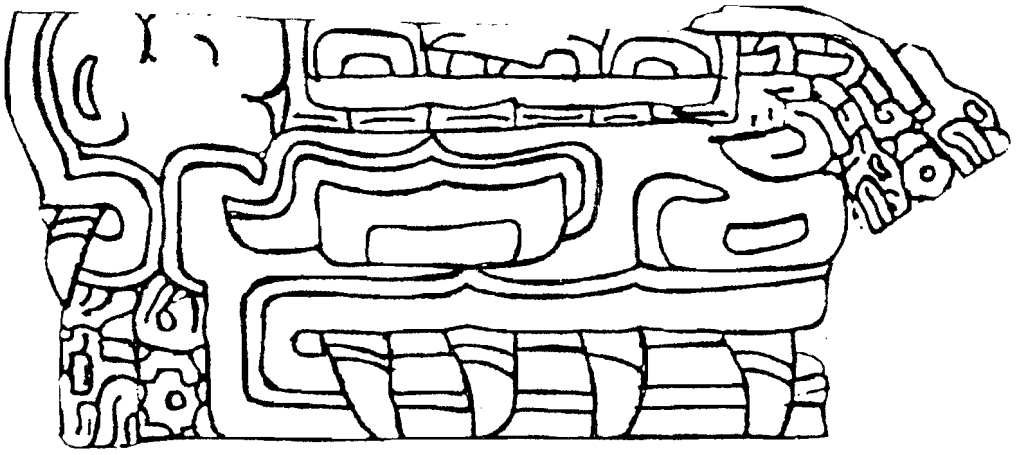
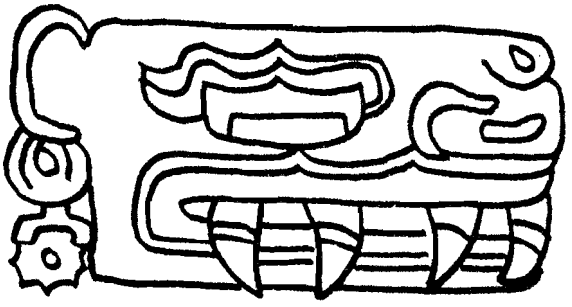
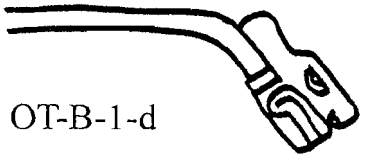


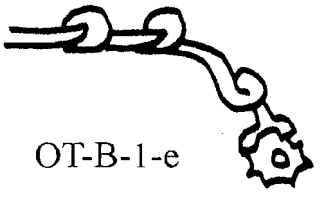
Gráfico N°73: Conjunto Grafemático OT-B-1



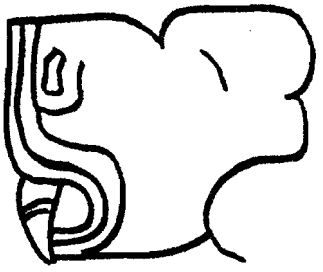
OT-B-1-a



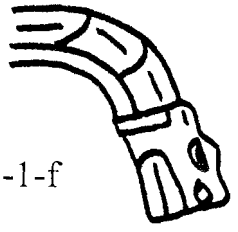
OT-B-1-d



OT-B-1-e

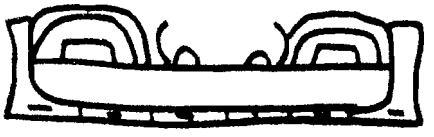


OT-B-1-b



OT-B-1-f

OT-B-1-c



OT-B-1-g

Gráfico N°74: Unidades Grafemáticas de OT-B-1

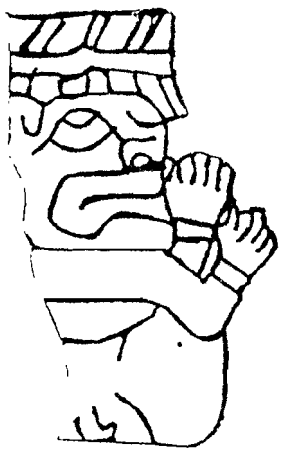
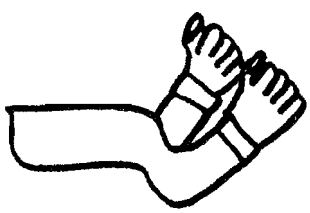


Gráfico N°75: Conjunto Grafemático OT-B-2

OT-B-2-a

OT-B-2-c



OT-B-2-b

Gráfico N°76: Unidades Grafemáticas de OT-B-2

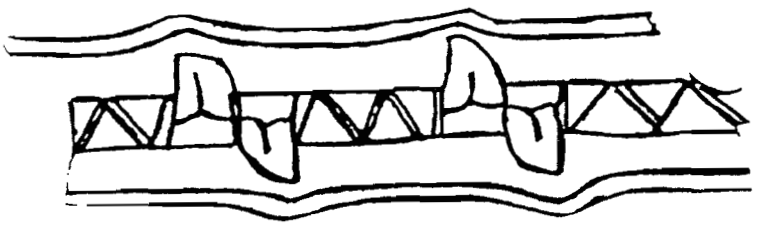


Gráfico N°77: Conjunto Grafemático OT-B-3
Unidad Grafemática OT-B-3-a

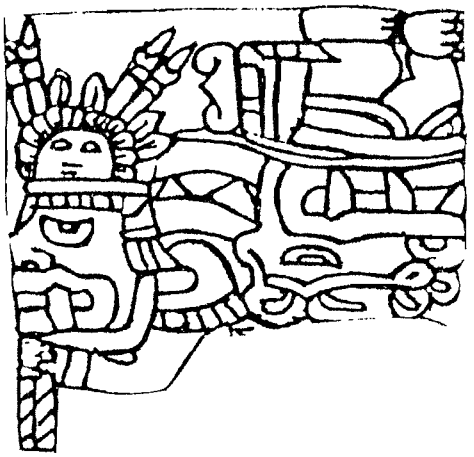
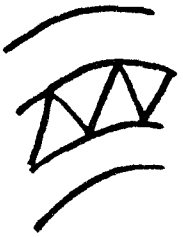


Gráfico N°78: Conjunto Grafemático OT-B-4

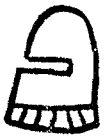
OT-B-4-a

OT-B-4-d

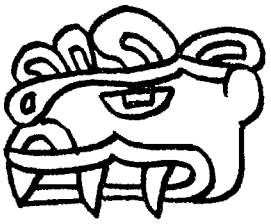


OT-B-4-b

OT-B-4-e



OT-B-4-f



OT-B-4-c

OT-B-4-g

Gráfico N°79: Unidades Grafemáticas de OT-B-4

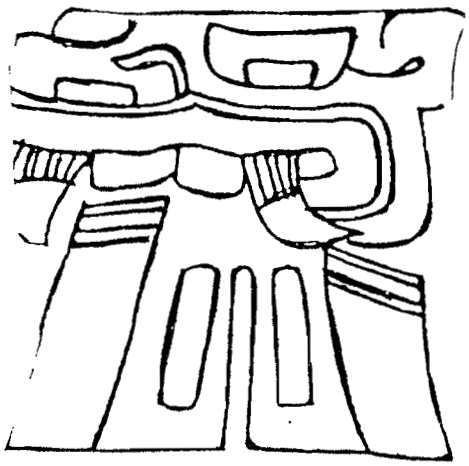
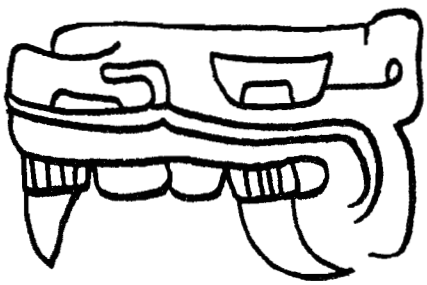
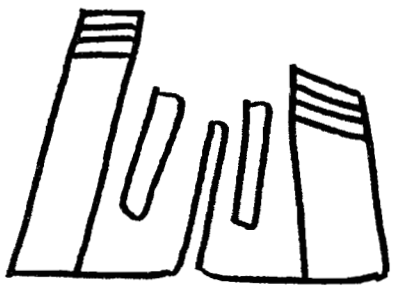


Gráfico N°80: Conjunto Grafemático OT-B-5



OT-B-5-a



OT-B-5-b

Gráfico N°81: Unidades Grafemáticas de OT-B-5

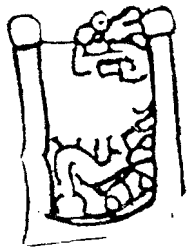
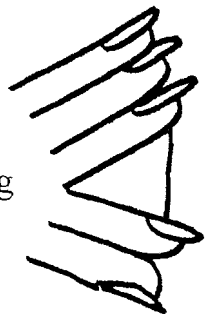
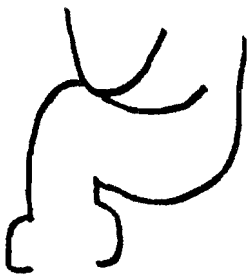


Gráfico N°82: Conjunto Grafemático OT-B-6

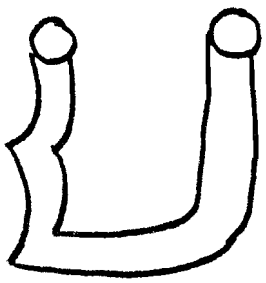
OT-B-6-a

OT-B-6-cdefg





OT-B-6-b



OT-B-6-h

Gráfico N°83: Unidades Grafemáticas de OT-B-6

Gráfico N°84: Conjunto Grafemático OT-B-7
Unidad Grafemática OT-B-7-a

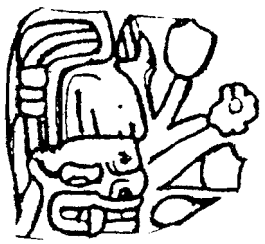
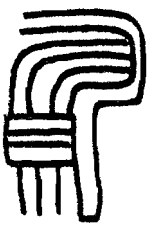
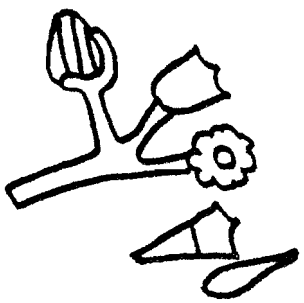


Gráfico N°85: Conjunto Grafemático OT-B-8

OT-B-8-a



OT-B-8-c



OT-B-8-b

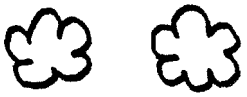
Gráfico N°86: Unidades Grafemáticas de OT-B-8

Gráfico N°87: Conjunto Grafemático OT-B-9

OT-B-9-a

OT-B-9-b

OT-B-9-c



OT-B-9-de

OT-B-9-f

OT-B-9-g

OT-B-9-h

OT-B-9-i

Gráfico N°88: Unidades Grafemáticas de OT-B-9

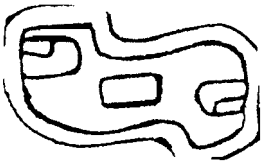


Gráfico N°89: Conjunto Grafemático OT-B-10
Unidad Grafemática OT-B-10-a

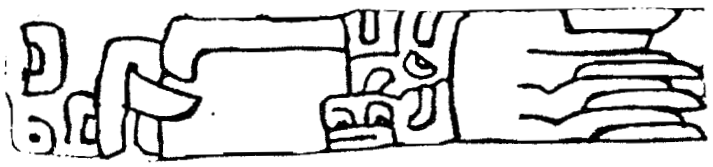
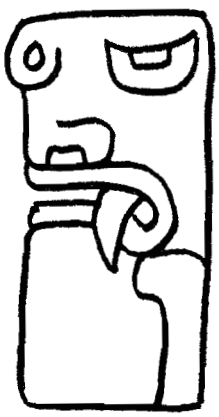
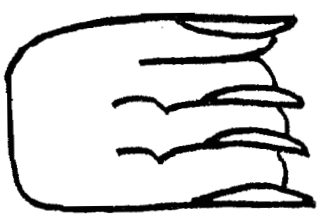


Gráfico N°90: Conjunto Grafemático OT-B-11



OT-B-11-a

OT-B-11-b



OT-B-11-c

Gráfico N°91: Unidades Grafemáticas de OT-B-11

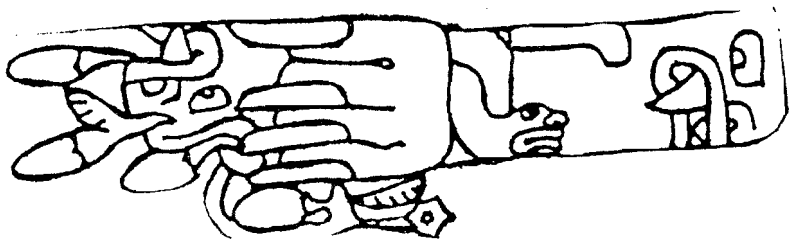
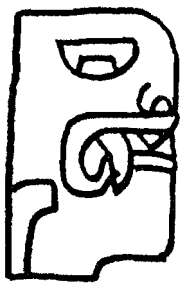
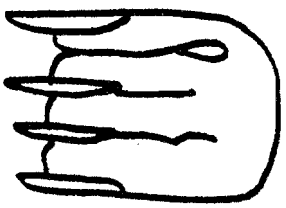


Gráfico N°92: Conjunto Grafemático OT-B-12

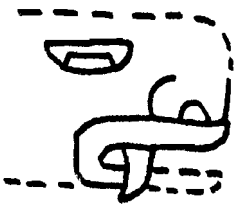


OT-B-12-a

OT-B-12-b



OT-B-12-c



OT-B-12-d

OT-B-12-e

Gráfico N°93: Unidades Grafemáticas de OT-B-12

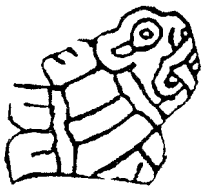


Gráfico Nº94: Conjunto Grafemático OT-B'-13

OT-B'-13-a

OT-B'-13-c

OT-B'-13-e

OT-B'-13-b

OT-B'-13-d

OT-B'-13-fg

Gráfico Nº95: Unidades Grafemáticas de OT-B'-13

Gráfico Nº96 Conjunto Grafemático OT-B'-14

OT-B'-14-a

OT-B'-14-c

OT-B'-14-fg

OT-B'-14-b

OT-B'-14-de

Gráfico Nº97: Unidades Grafemáticas de OT-B'-14

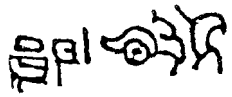
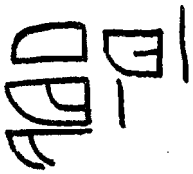


Gráfico N°98: Conjunto Grafemático OT-B'-15

OT-B'-15-a



OT-B'-15-b

Gráfico N°99: Unidades Grafemáticas de OT-B'-15

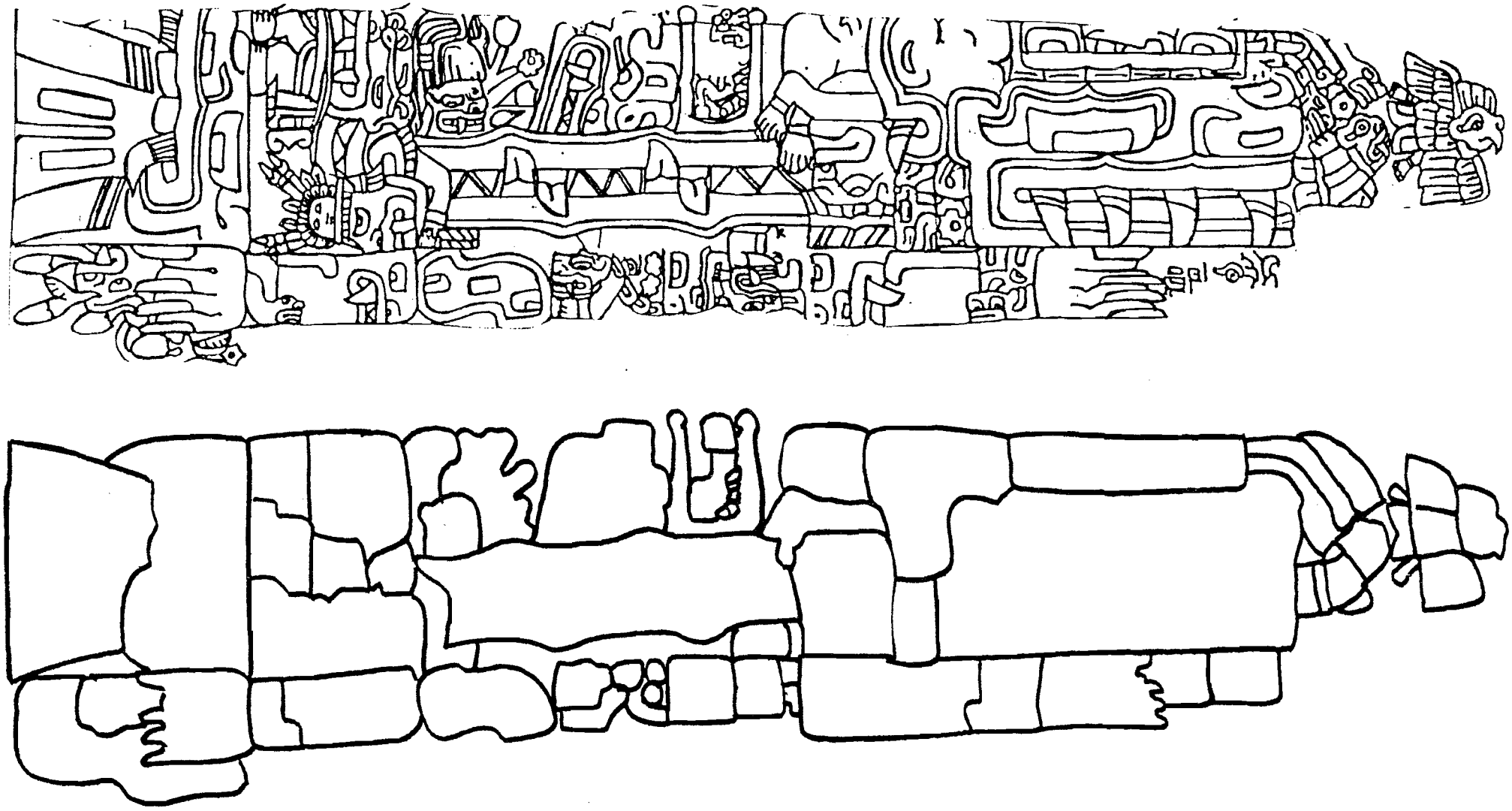


Gráfico N°100: División en Unidades Grafemáticas del Subcomplejo Grafemático OT-B

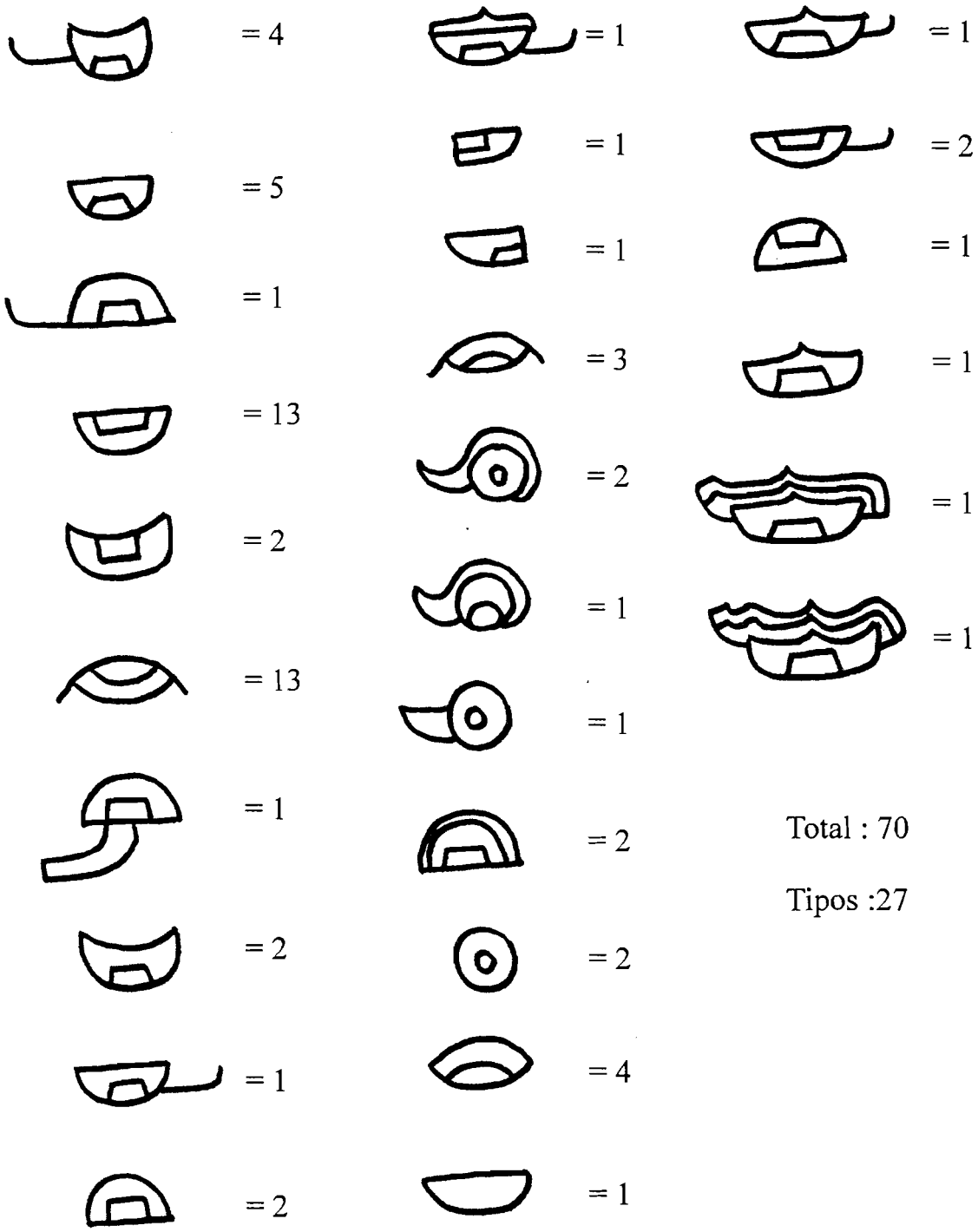


Gráfico N°101: Catálogo de Tipos de Componentes Ojo en el Complejo Grafemático Obelisco Tello, indicándose la cantidad existente de cada tipo

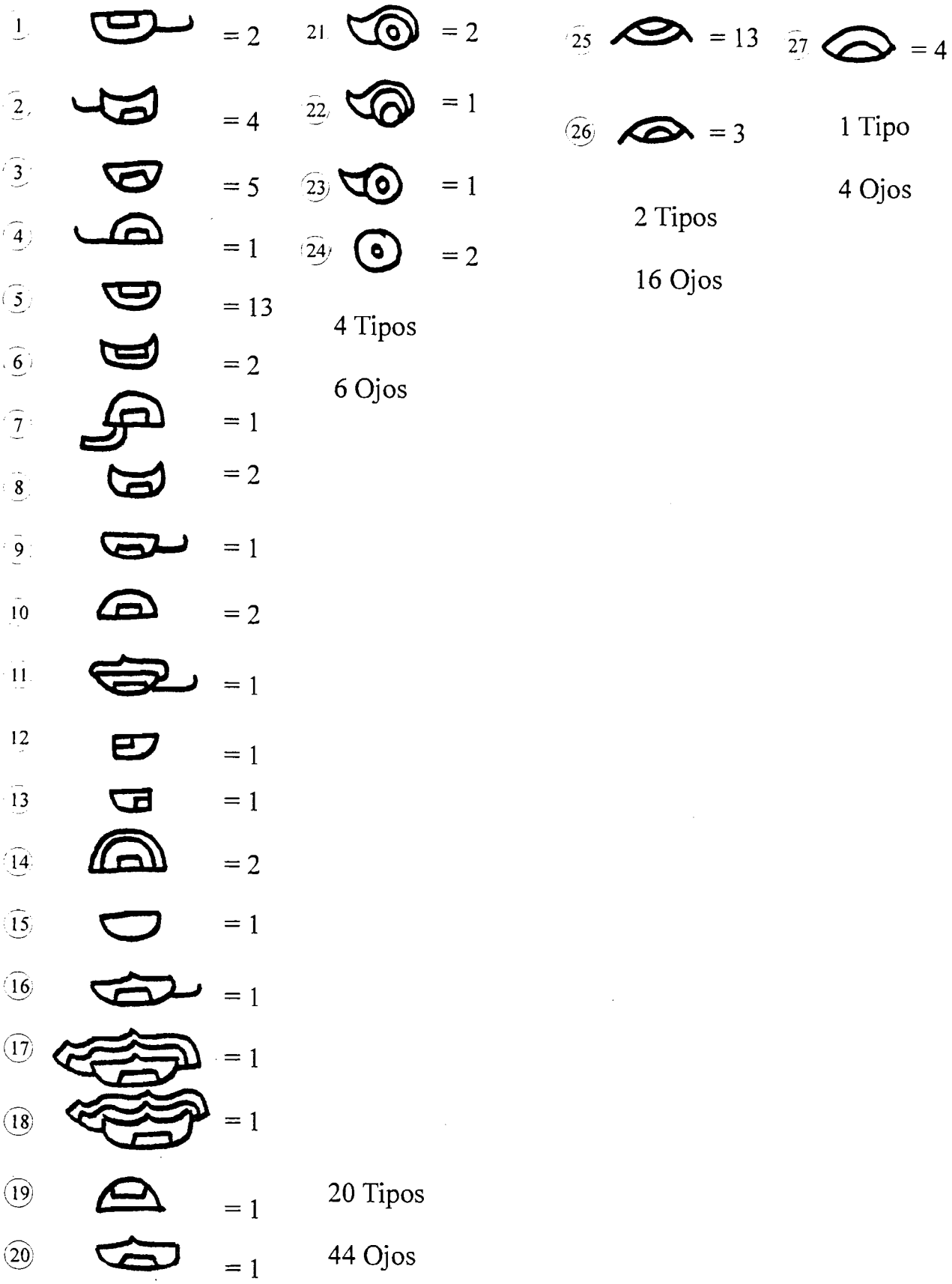


Gráfico N°102: Catálogo de Componentes ojo ordenados de acuerdo al tipo de rasgo básico orbita

Órbita rectangular

Órbita rectangular invertida

Órbita circular

Órbita almendrada

Órbita cubierta

Gráfico N°103: Tipos de rasgo básico órbita

Forma de la pupila:

Rectangular Circular Almendrada

Por la posición:

Arriba = 32

Centro = 5

Abajo = 32

Ausente = 1

Gráfico N°104: Tipos de rasgo básico pupila

Rasgos Variables que efectan la forma de la órbita

Hundido orbital

Rasgos Variables que se agregan a la órbita

Apéndices:

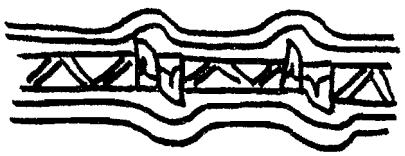
Lineal Banda Púa

Se adapta a la forma de la orbita

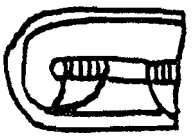
Párpado:

Los rasgos variables se combinan entre si, los párpados adoptan la forma de la órbita incluso cuando esta se encuentra a fectada por una púa ó un hundido orbital.

Gráfico N°105: Rasgos variables del Componente Ojo


= 2

= 2


= 1

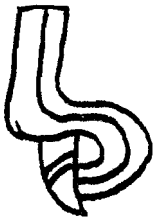
= 2

= 2

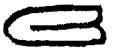
= 6

= 1

= 1

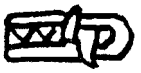

= 2

= 6


= 7

= 1

= 2


= 2

= 1

= 1

= 4

= 1

= 2

= 1

= 2

= 2

Gráfico N°106: Catálogo de Tipos de componentes boca en el Complejo Grafemático Obelisco Tello.

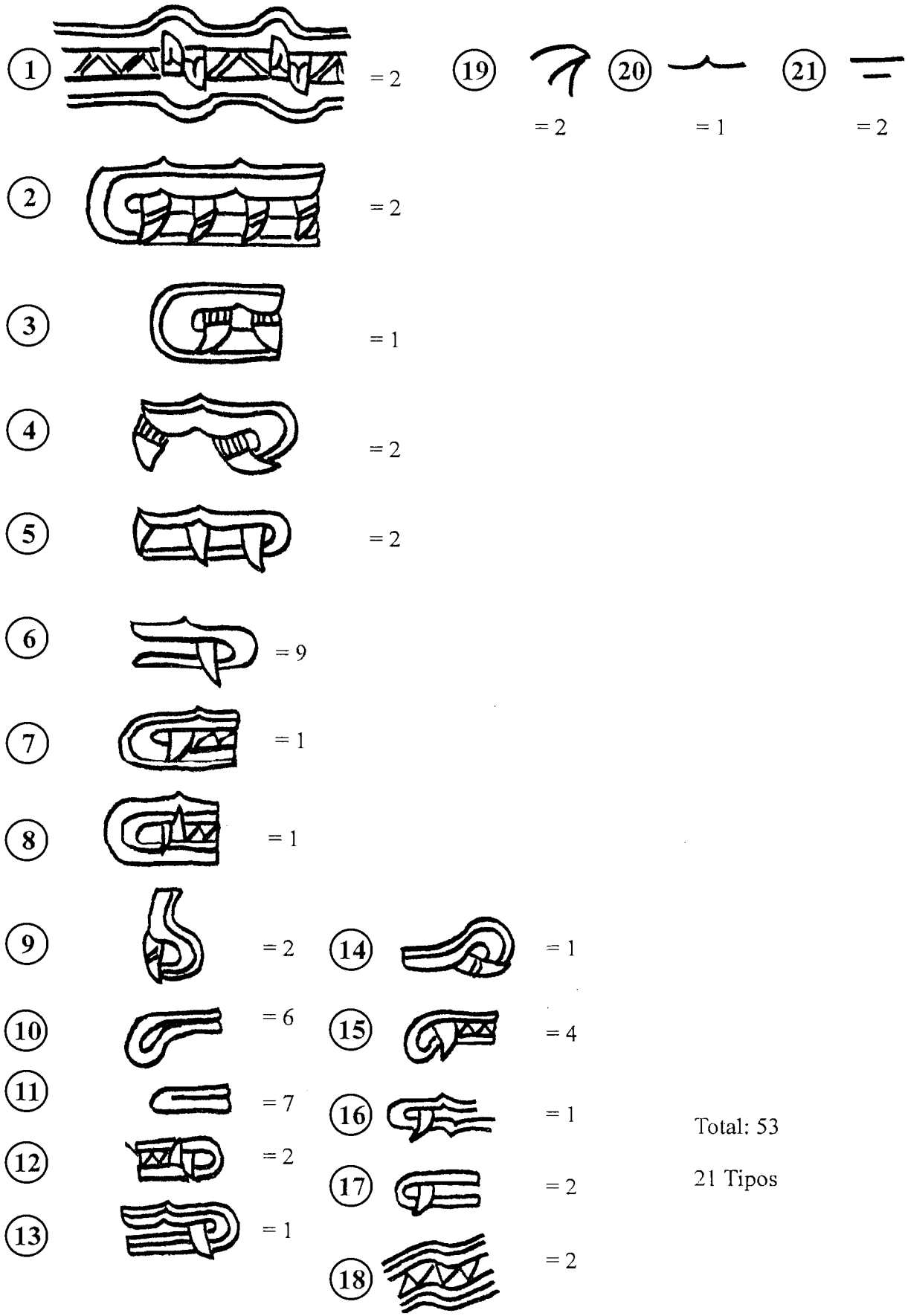


Gráfico N°107: Catálogo de Componentes boca de acuerdo al Rasgo básico Forma

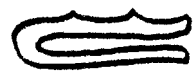
Rasgos Variables que se afectan la forma de la boca

Comisura :

= 1 = 37 = 10

Arriba **Centro** **Abajo**

Púas bucales :

= 29 = 16  = 3

0 **1** **2**

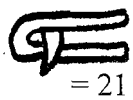
Rasgos Variables que se agregan a la boca

Labios :

= 34 = 14

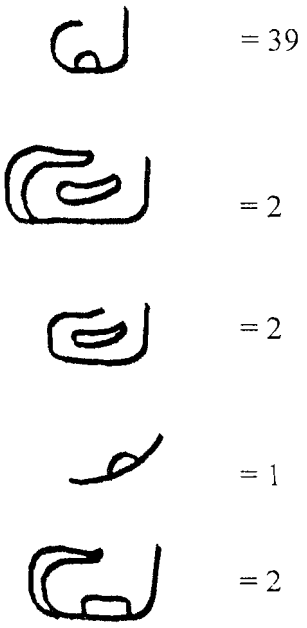
1 **2**

Número de Colmillos

0 = 15  **1** = 21 **2** = 3 **2** = 3 **3** = 2

4 = 2 **4** = 2

Gráfico N°108: Rasgos Variables del Componente Boca



Total: 46

5 Tipos

Gráfico N°109: Catálogo de Tipos de componentes nariz en el Complejo Grafemático Obelisco Tello

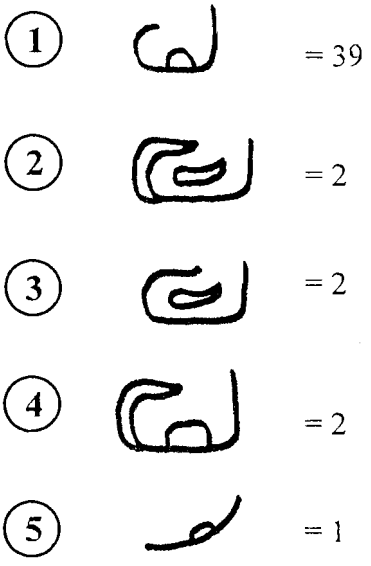
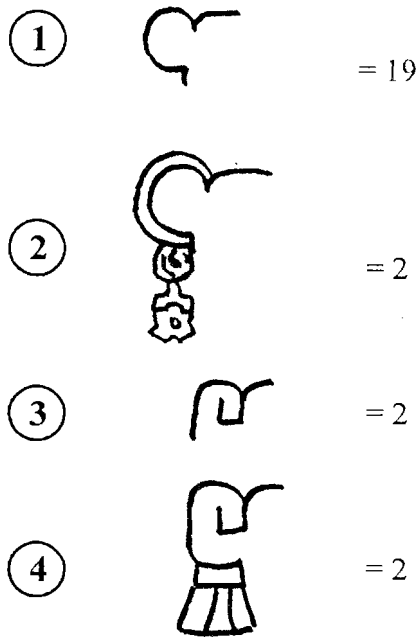


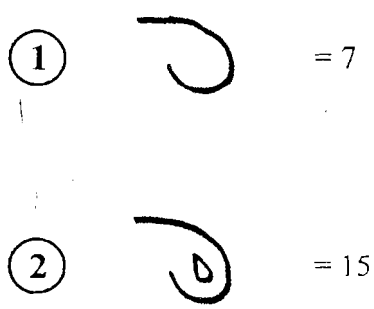
Gráfico N°110: Catálogo de componentes nariz de acuerdo al rasgo básico contorno.



Total: 25

4 Tipos

Gráfico N°111: Catálogo de Tipo de Componentes oreja en el Complejo Grafemático Obelisco Tello



Total: 22

2 Tipos

Gráfico N°112: Catálogo de componentes apéndice en el Complejo Grafemático Obelisco Tello

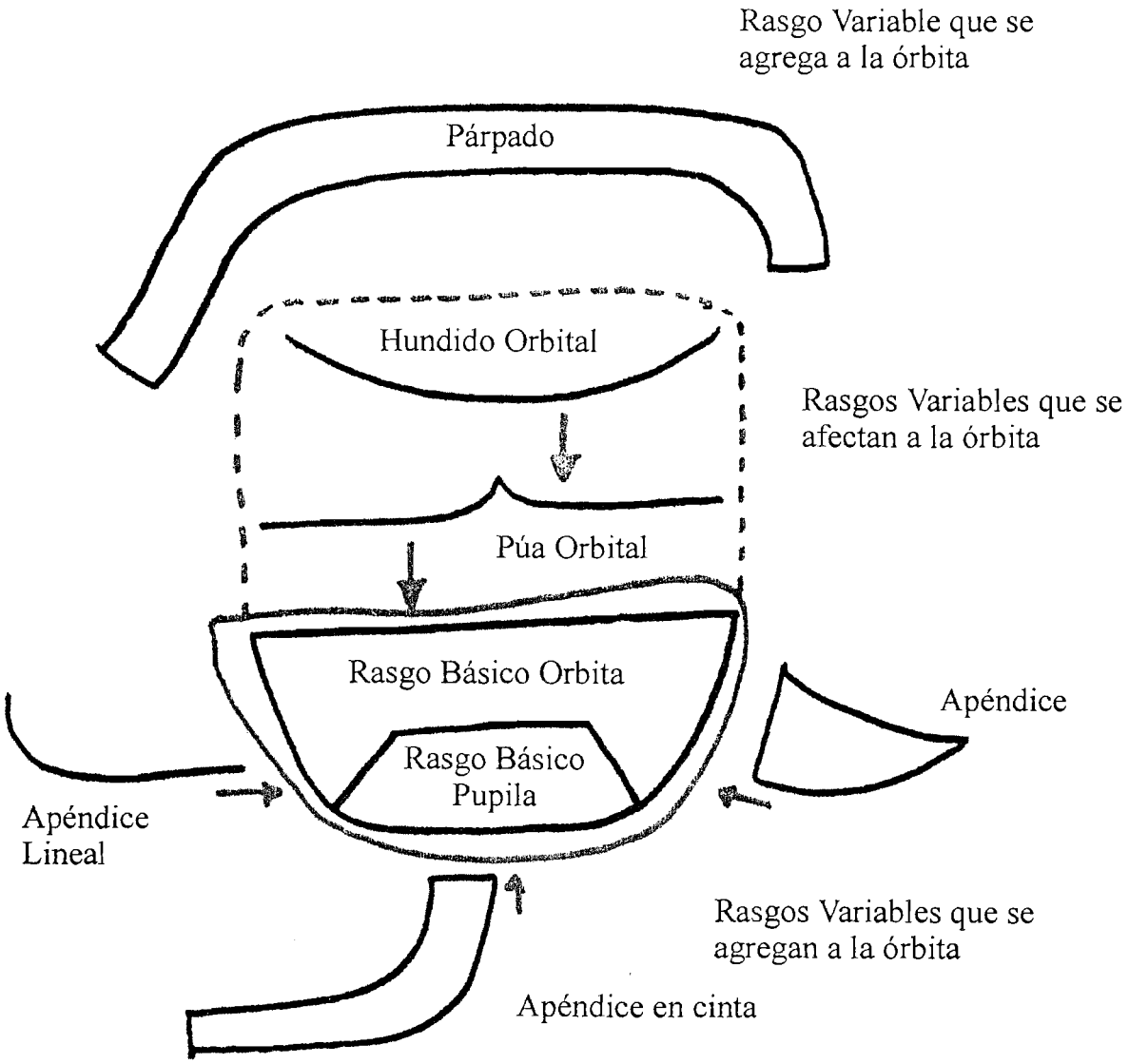


Gráfico N° 113: Estructura del Componente Ojo

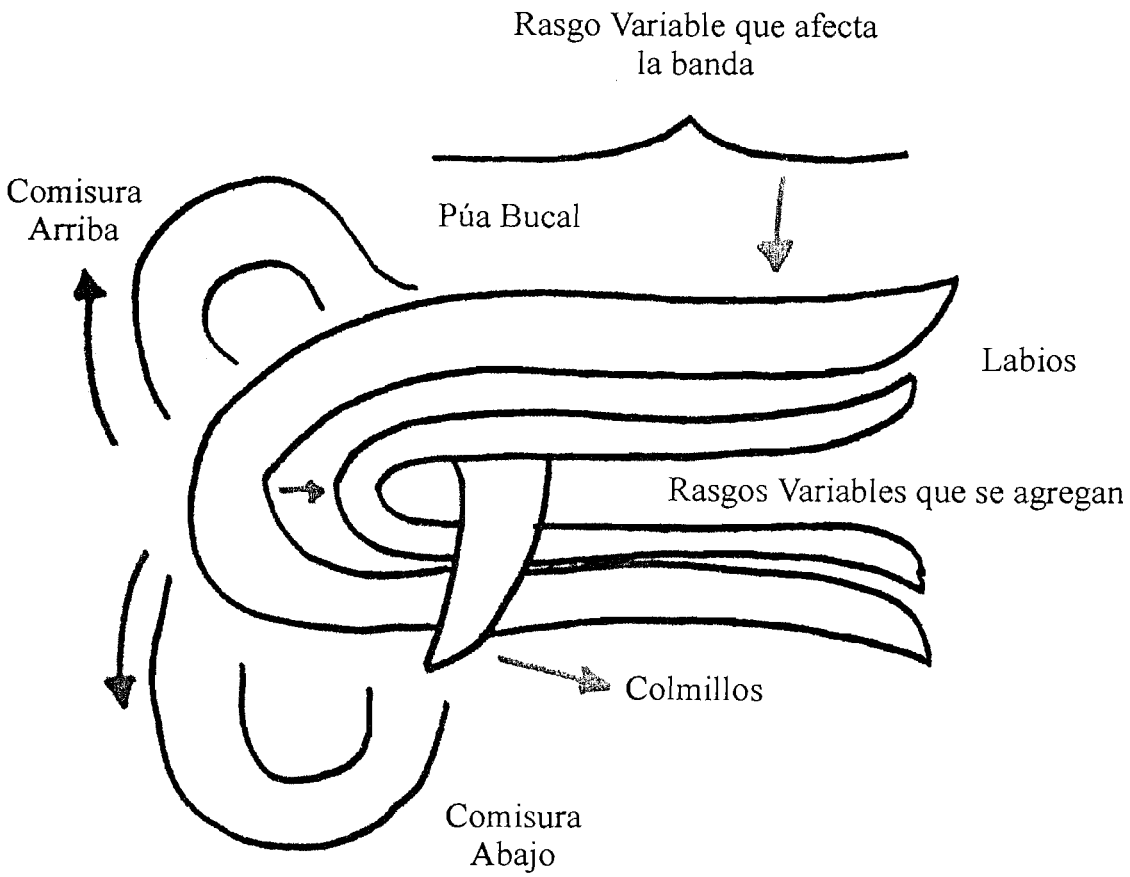
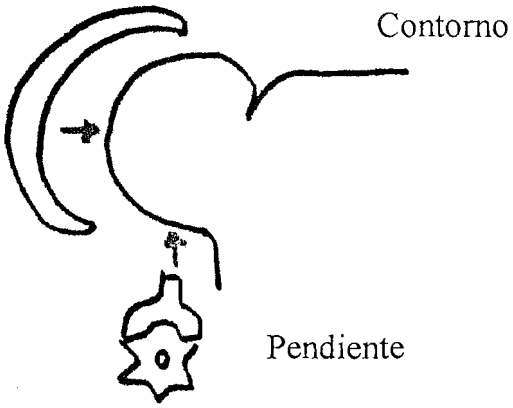
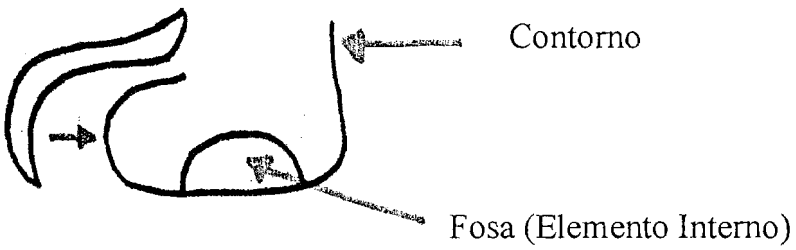


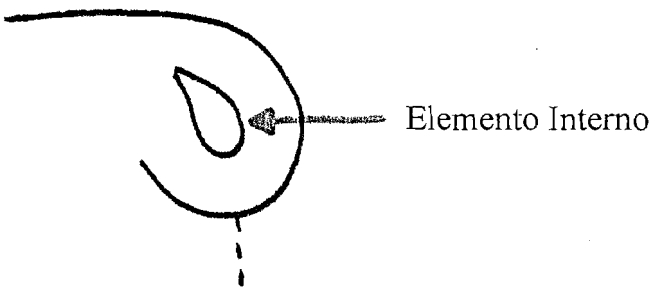
Gráfico N° 114: Estructura del Componente Boca



Estructura del Componente Oreja



Estructura del Componente Nariz



Estructura del Componente Apéndice

Gráfico N° 115

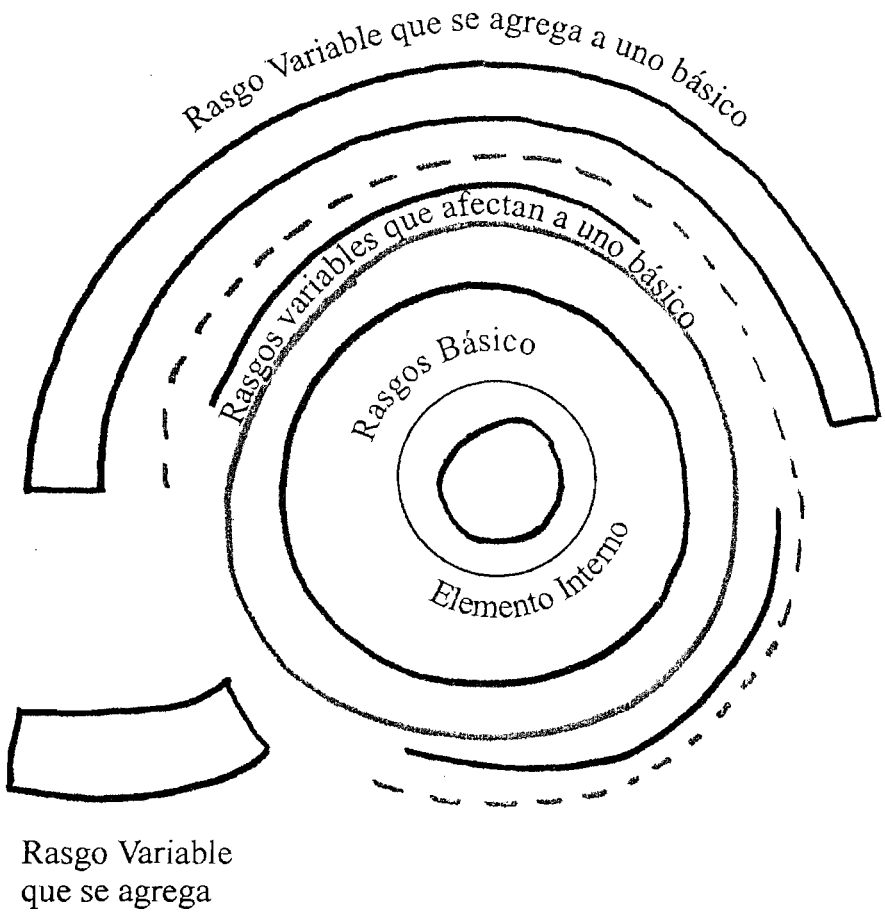


Gráfico N° 116: Estructura Interna de un componente

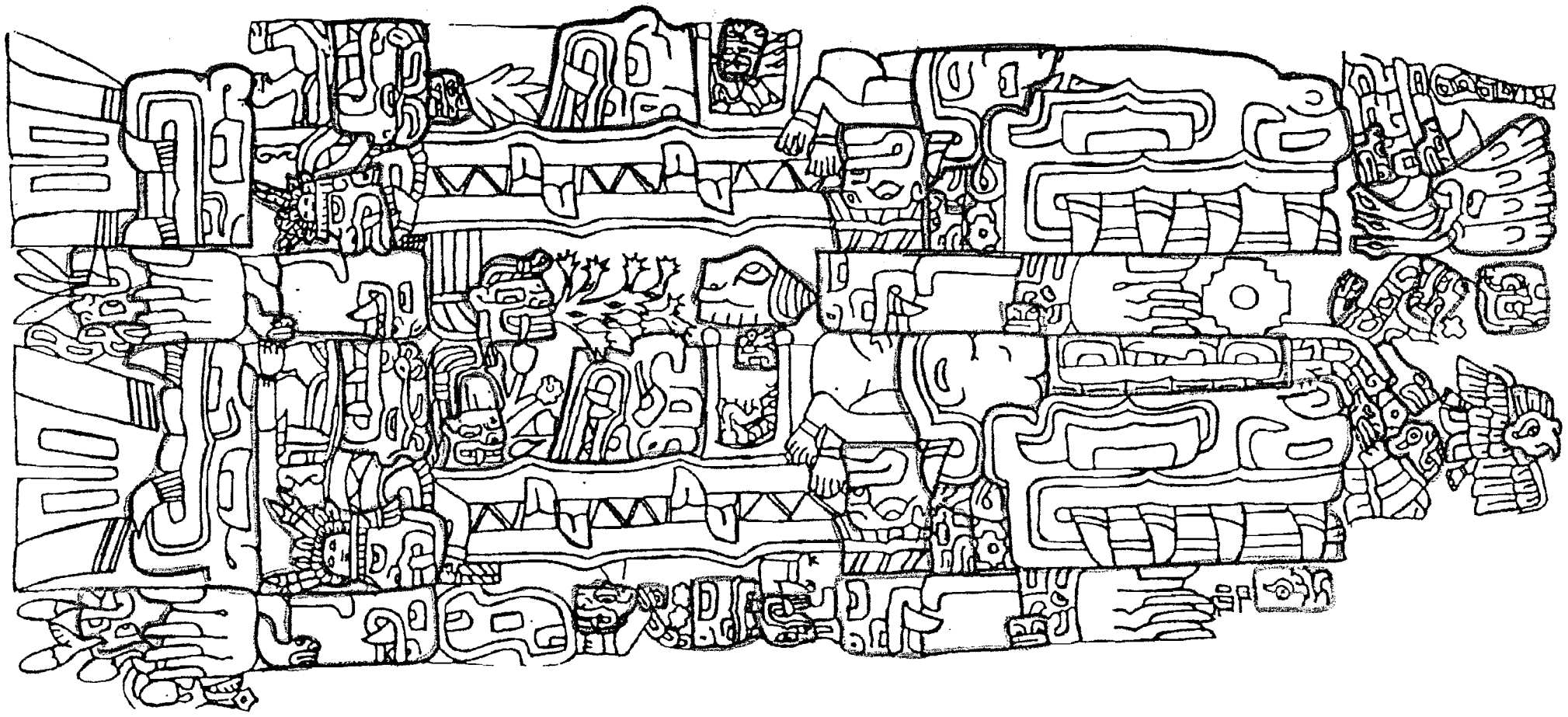


Gráfico N° 117: Complejo Grafemático Obelisco Tello
con los grafemas Cabeza marcados

1.- Componente Ojo

2.- Componente Boca

3.- Componente Nariz

4.- Componente Oreja

5.- Componente Apéndice

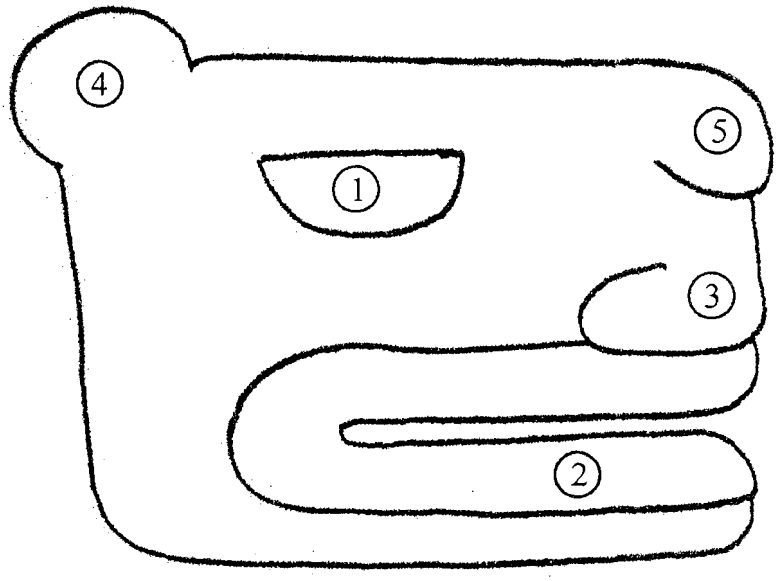


Gráfico N° 118: Estructura Interna del Grafema Cabeza

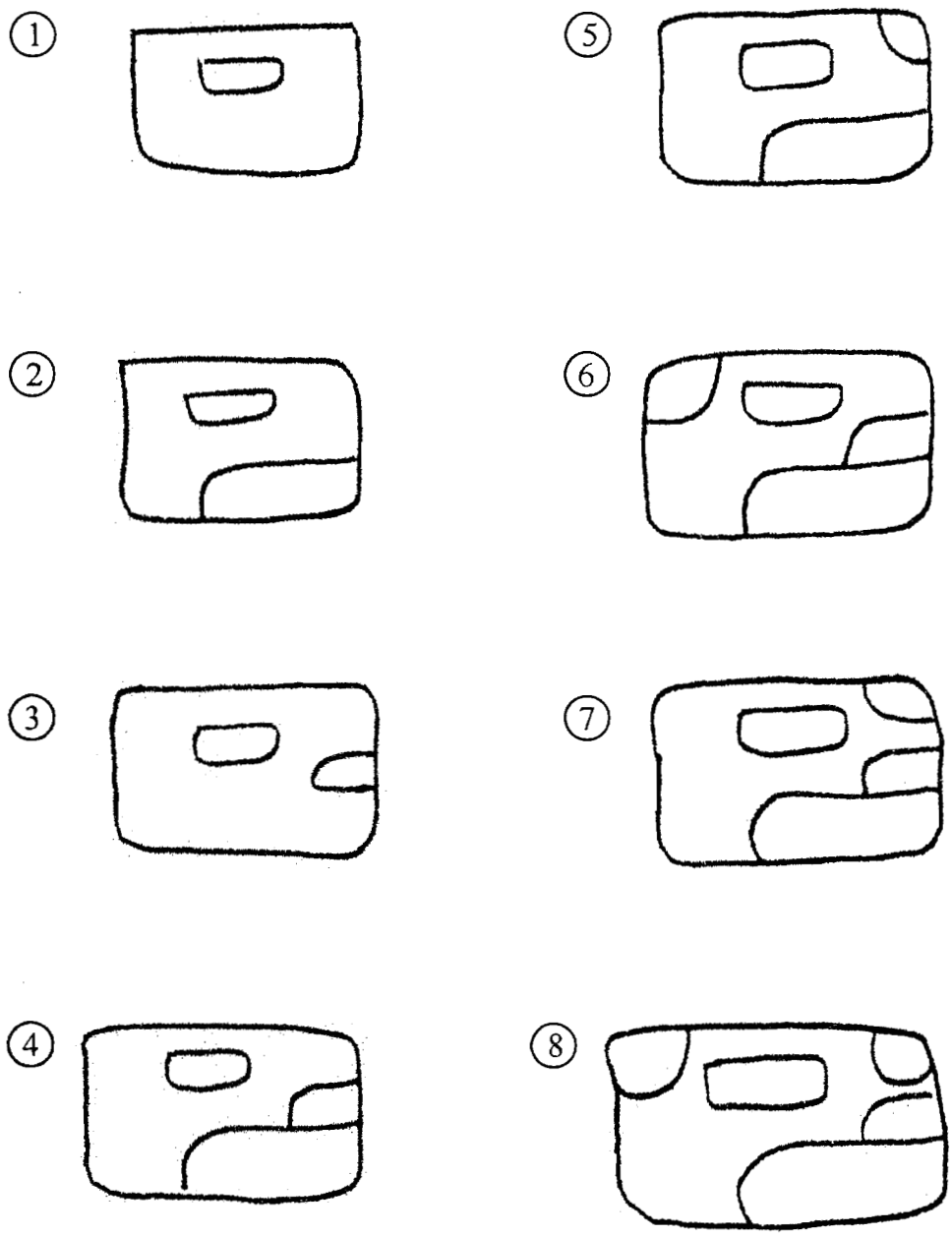


Gráfico N° 119: Tipos de Cabezas de acuerdo a
la disposición de los componentes

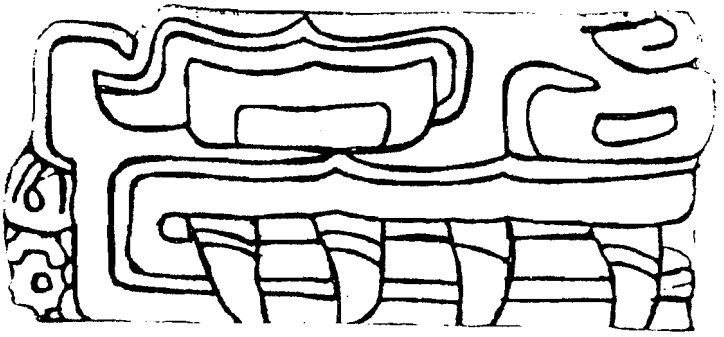


Gráfico N°120: Cabeza que produce de Dragón

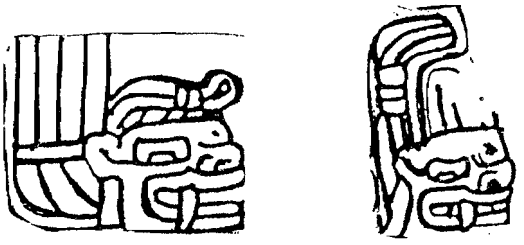


Gráfico N°121: Cabeza que produce con cintas traseras

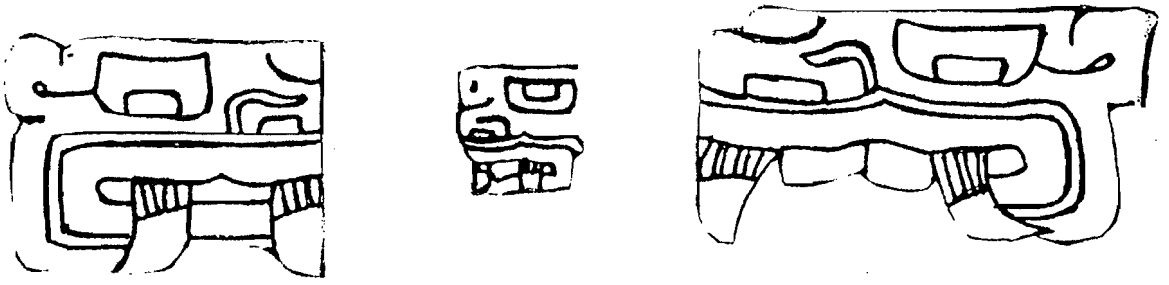


Gráfico N°122: Cabeza que produce con dos colmillos

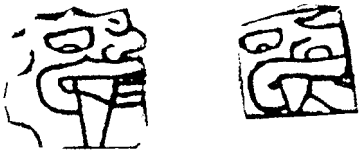


Gráfico N°123:
Cabeza que produce
sencilla

Gráfico N°124:
Cabeza que produce
sencilla 2

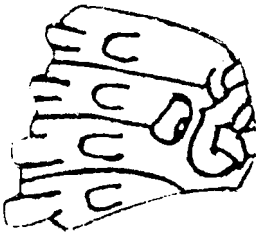
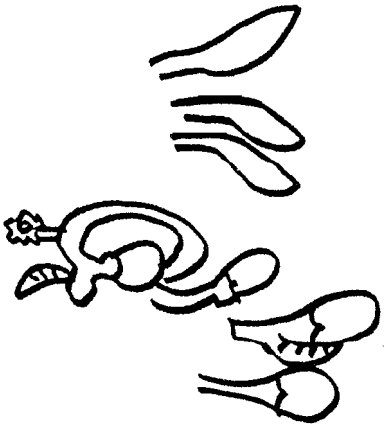


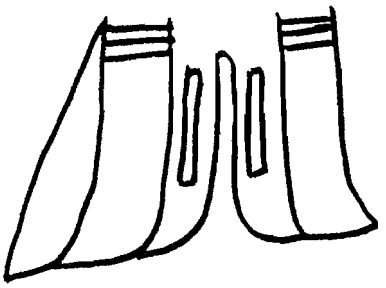
Gráfico N°125:
Spondylus
que produce

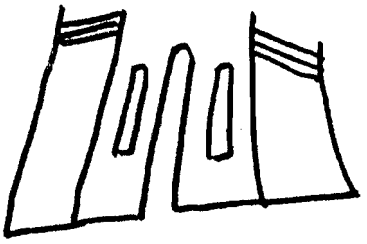
Plantas



Cabezas que produce

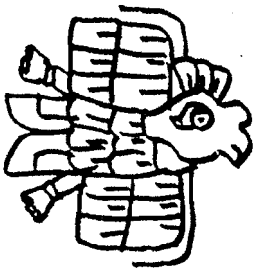
Volutas (Aletas ?)





Serpientes

Ave de alas extendidas



Pez

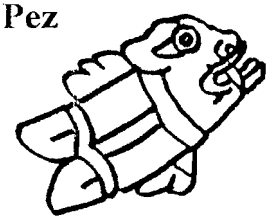
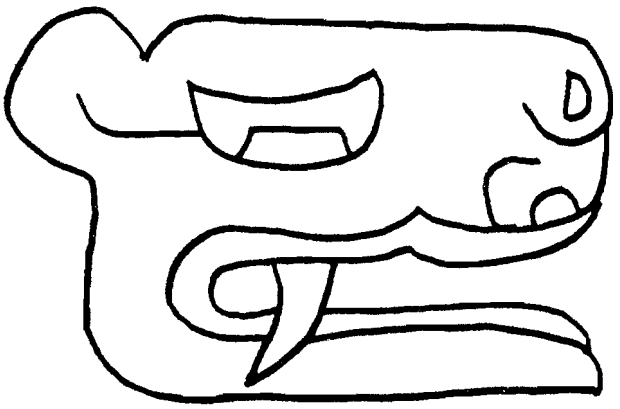
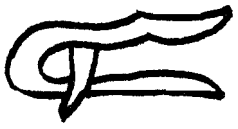


Gráfico N°126: Los productos de las cabezas que producen



Ojo



Boca

Nariz

Oreja

Apéndice

Gráfico N°127: La cabeza que produce ideal con los componentes y rasgos comunes a ellas

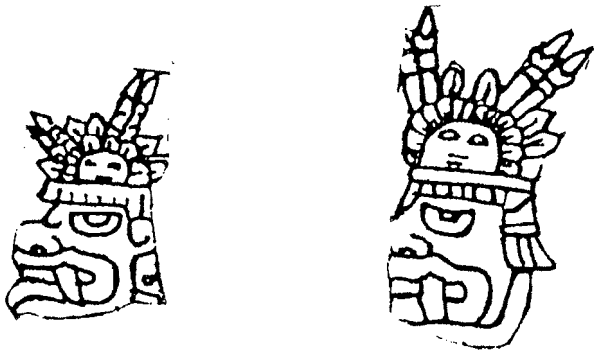


Gráfico N°128: Cabeza de antropomorfo de Tocado cabeza

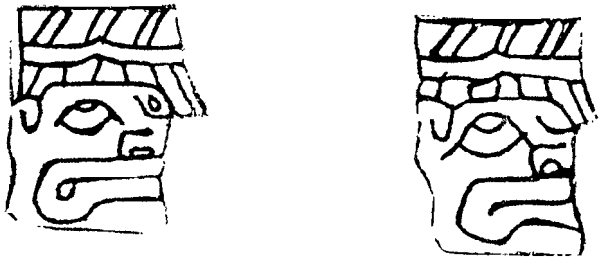
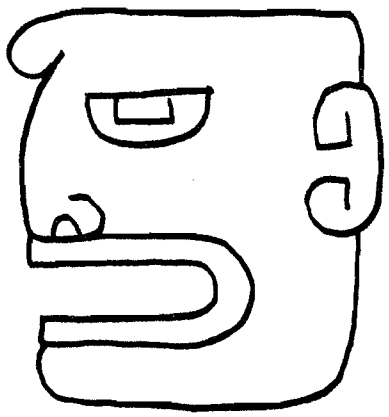


Gráfico N°129: Cabeza de antropomorfo de Tocado Troncocónico

Gráfico N°130: Cabeza de antropomorfo con Tocado lazo



Ojo

Boca

Nariz

Oreja

Apéndice

Gráfico N°131: Cabeza de antropomorfo básica con los rasgos comunes a la mayoria

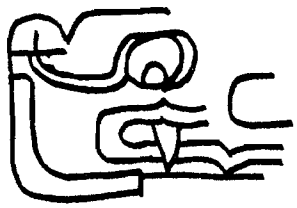


Gráfico N°132: Cabeza de Felino

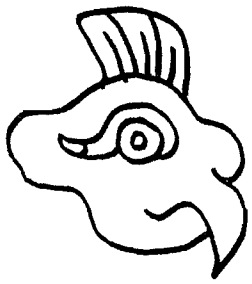


Gráfico N°133: Cabeza de aves

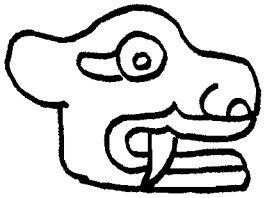


Gráfico N°134: Cabeza de pez

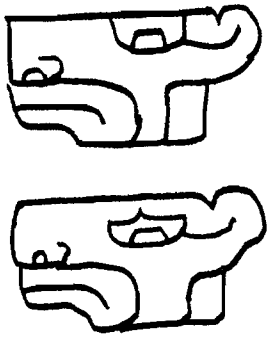


Gráfico N°136: Cabezas que cuelgan como un pendiente

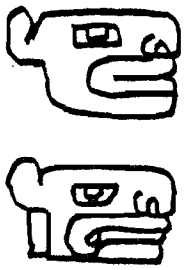


Gráfico N°137: Cabezas que cuelgan de un apéndice

Gráfico N°135: Cabezas que cuelgan

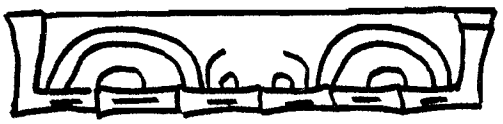


Gráfico N°138: Cabeza sobre otra cabeza

Gráfico N°139: Cabezas de serpiente en Brazalete

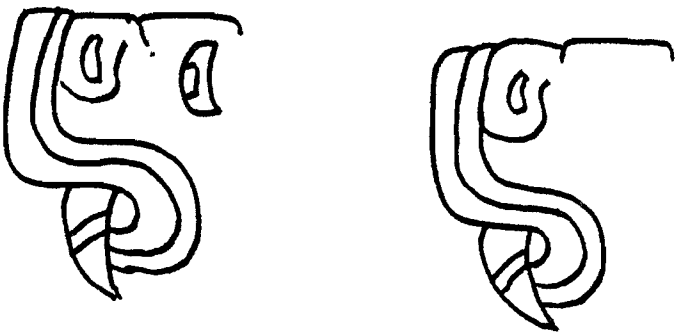


Gráfico N°140: Cabezas detrás de la cabeza principal

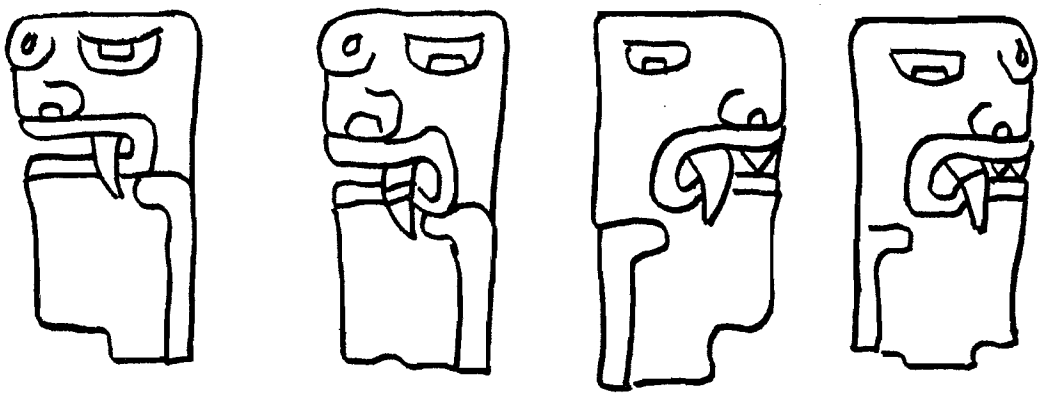


Gráfico N°141: Cabezas en la extremidad

(1)

(2)

Gráfico N°142: Cabezas Solas

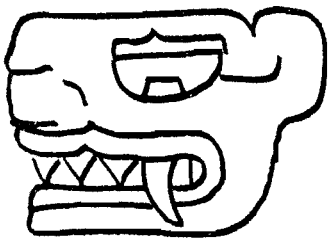
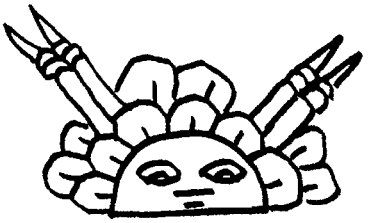


Gráfico N°143: Cabezas del ser del cactus



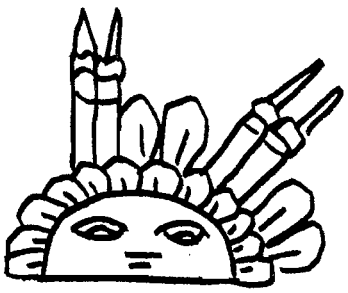


Gráfico N°144: Cabeza en el tocado de antropomorfo

Gráfico N°145: Cabeza en la cadera humana

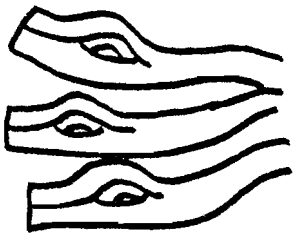


Gráfico N°146: Cabeza de serpiente producida

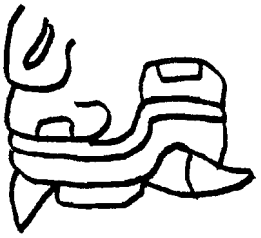


Gráfico N°147: Cabeza en la cadera de felino

Gráfico N°148: Cabeza en la cola del felino

Gráfico N°149: Cabeza con planta encima

Gráfico N°150: Strombus como cabeza

Gráfico N°151: Grafema Serpiente

Gráfico N°152: Grafema Strombus

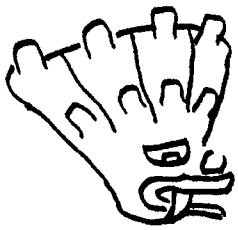


Gráfico N°153: Grafema Spondylus

Gráfico N°154: Grafema cola de felino

Gráfico N°155: Grafema cola de pez

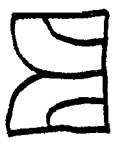


Gráfico N°156: Grafema cola de ave

Gráfico N°157: Grafemas Cruz Cuadrada

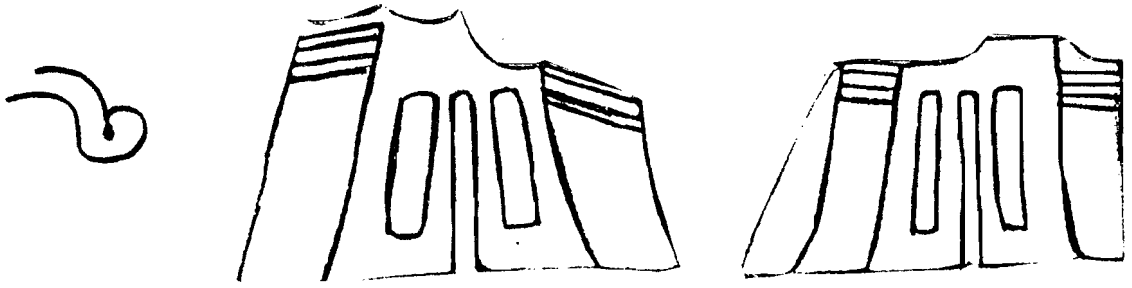


Gráfico N°158: Grafemas Volutas

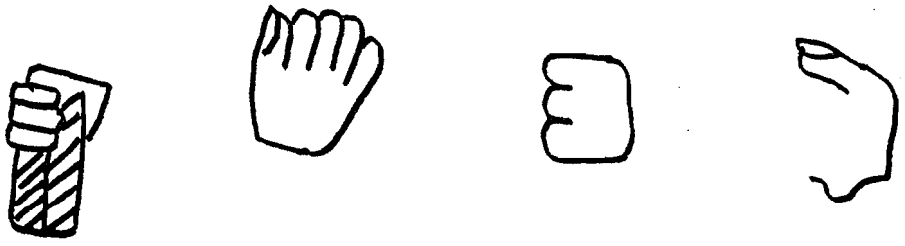


Gráfico N°159: Grafema Mano

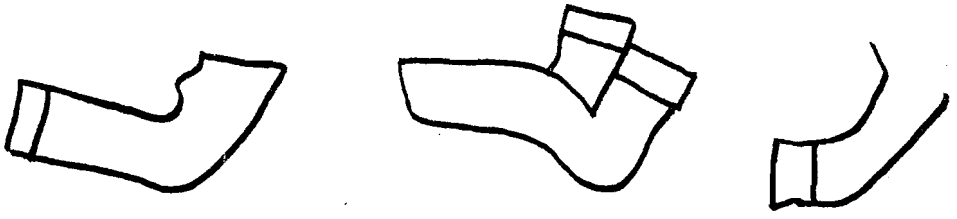
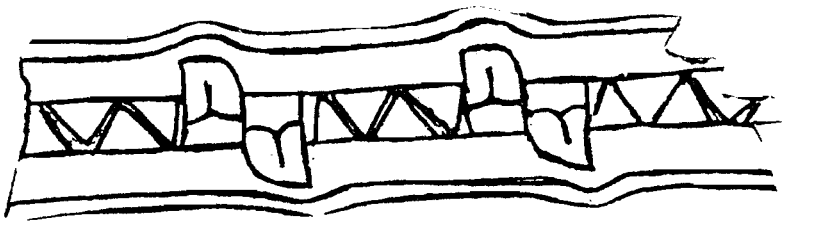
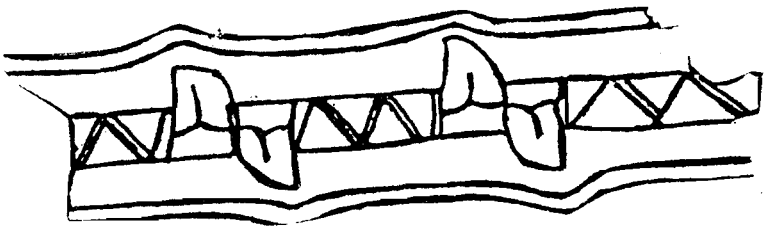
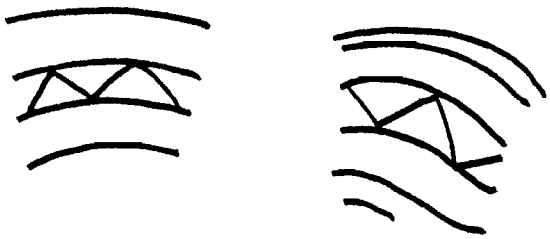


Gráfico N°160: Grafema brazo





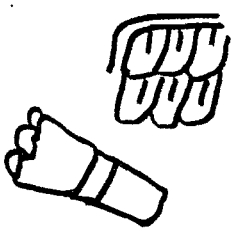
(1)



(2)

Gráfico Nº161: Grafema boca en cinta

Felino



Ave

Dragón

Gráfico Nº162: Extremidades

Gráfico N°163: Grafemas "S"

Gráfico N°164: Grafemas "L"

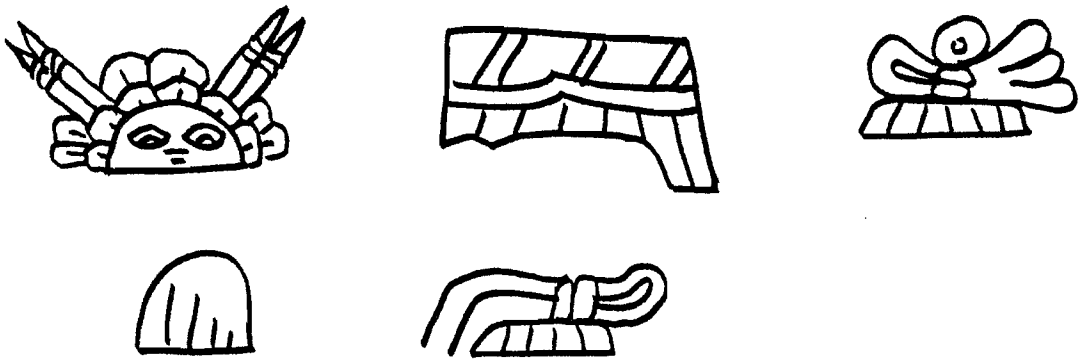


Gráfico N°165: Grafemas Tocados

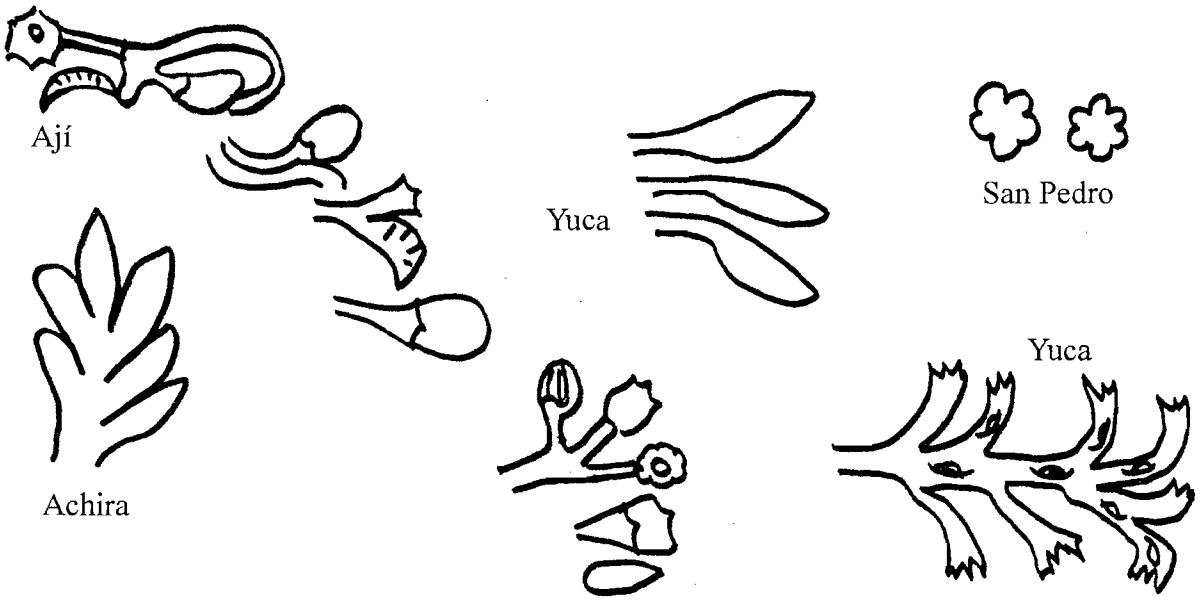


Gráfico N°166: Grafemas Plantas

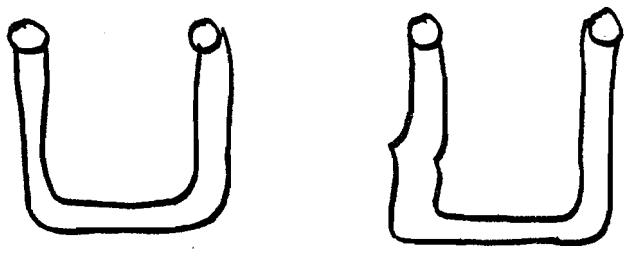


Gráfico N°167: Grafemas "U"

Gráfico N°168: Grafema cuerpo de ave

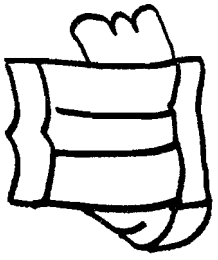


Gráfico N°169: Grafema cuerpo de pez

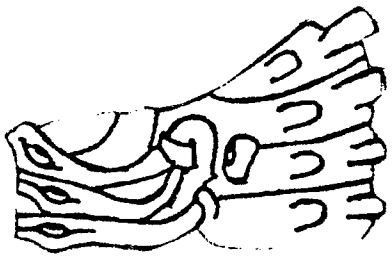
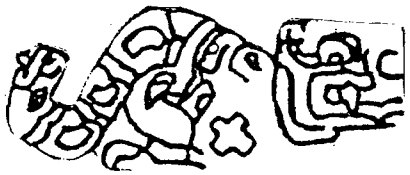
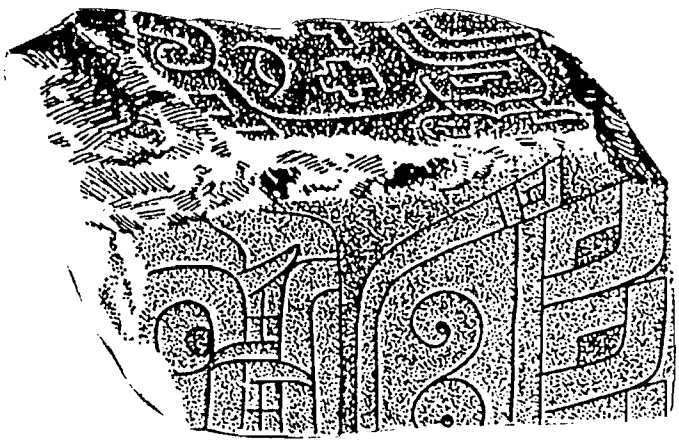


Gráfico N°170: Conjunto Grafemático
Spondylus que produce

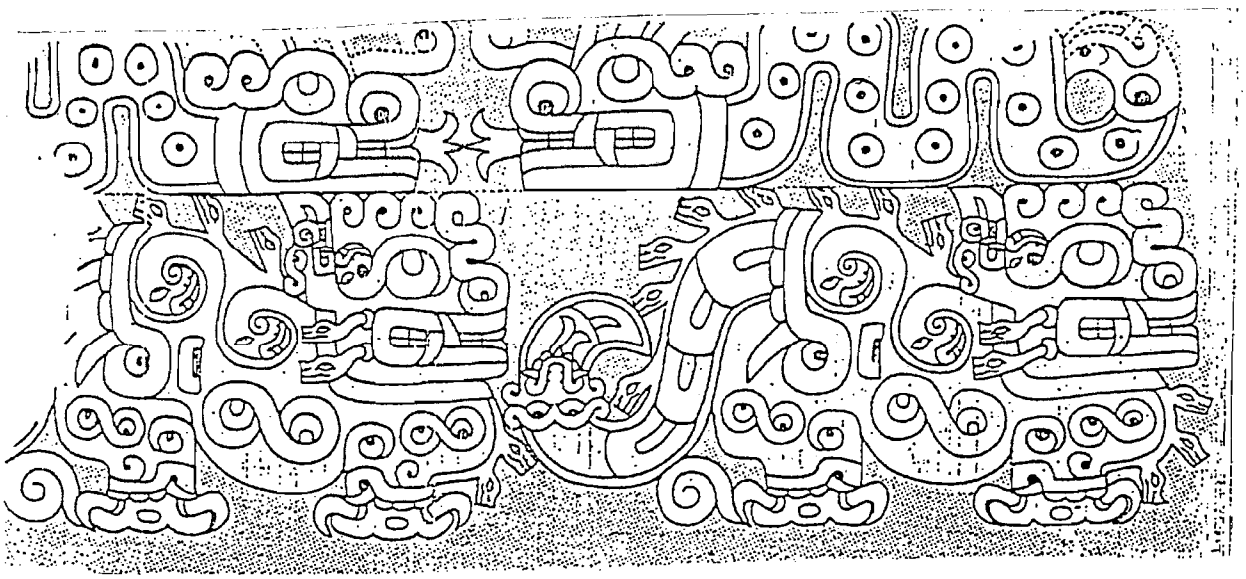
Gráfico N°171: Conjunto Grafemático
Conjunto de grafemas "S"



OT-B'-16

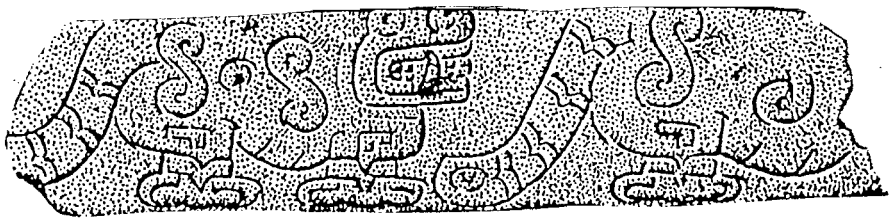


Escultura N°36
(Tello, 1960)

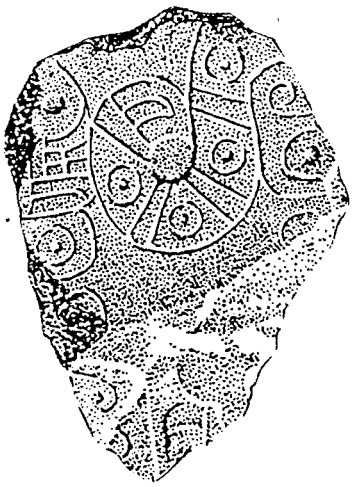


Cornisa de los Jaguares

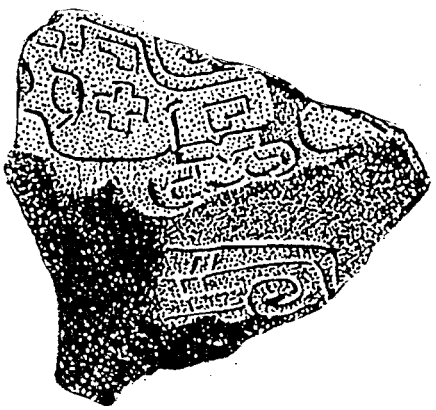
Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos



Escultura N°37
(Tello, 1960)



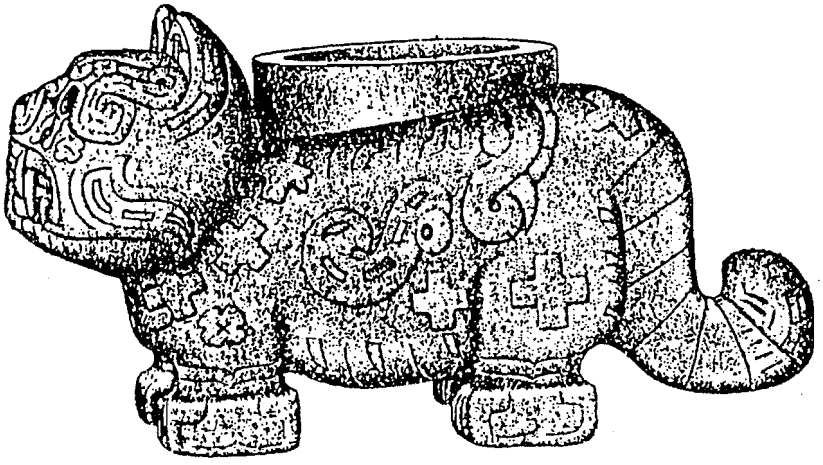
Escultura N°39
(Tello, 1960)



Escultura N°38
(Tello, 1960)

Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos

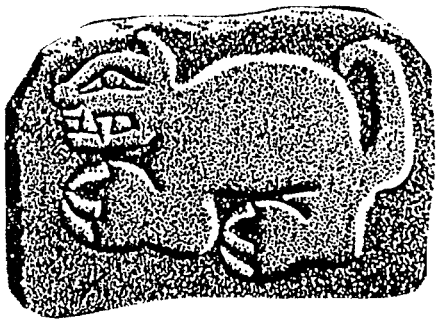
Fotografía en Lumbreras, 1977



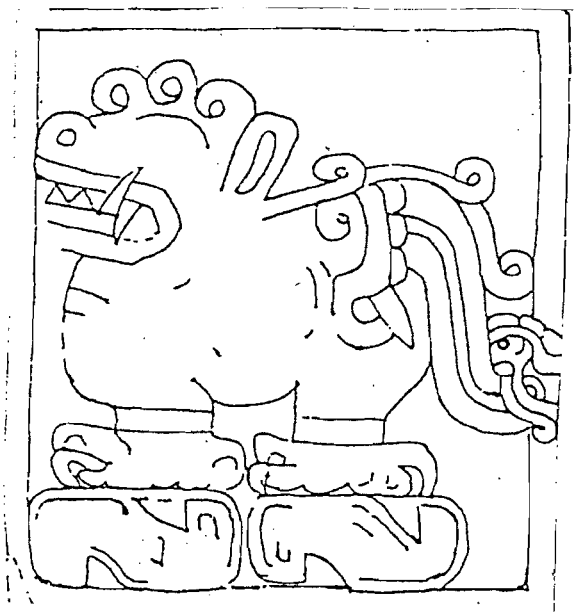
Mortero de Pensilvania
(Tello, 1960)

Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos

Dibujo en Lumbreras, 1977

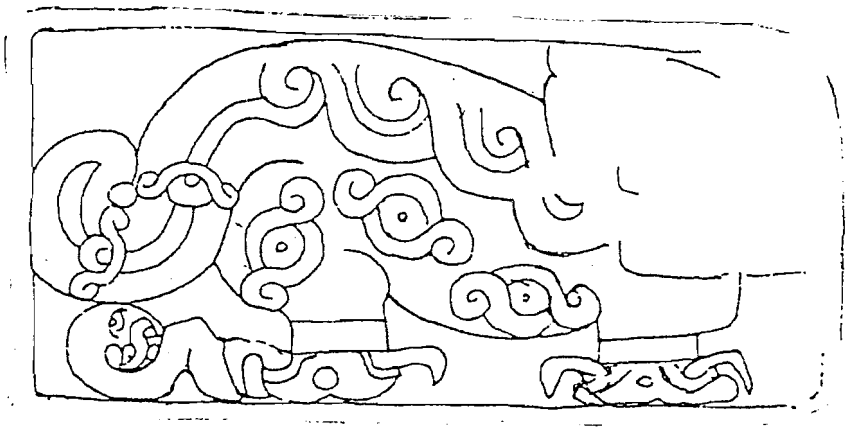


Escultura N°34
(Tello, 1960)

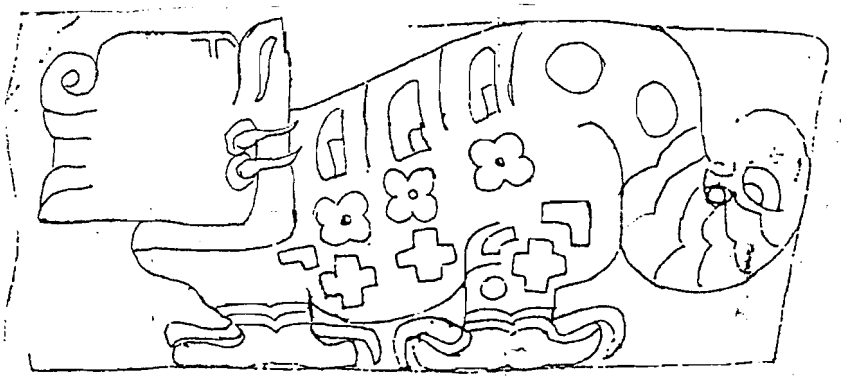


VI-SE-1 PCH

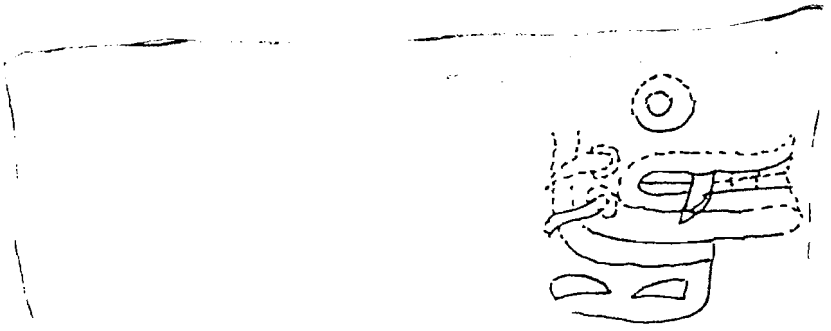
Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos



IX-NE-1

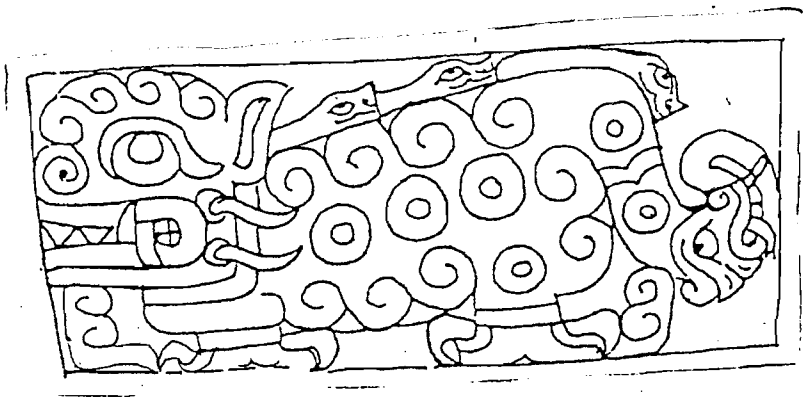


IX-SE-1

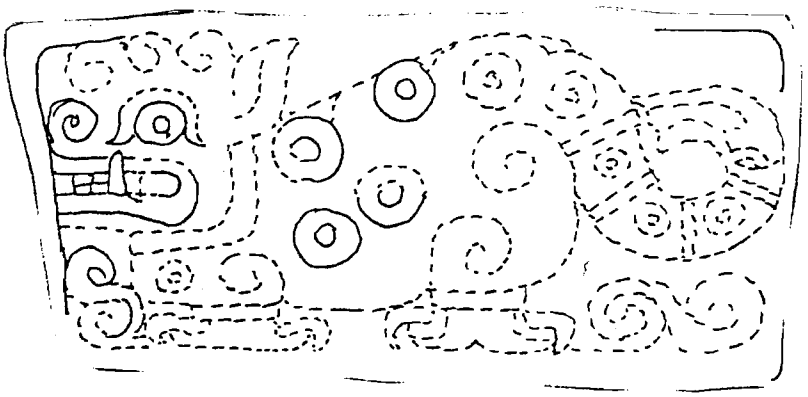


IX-SW-3

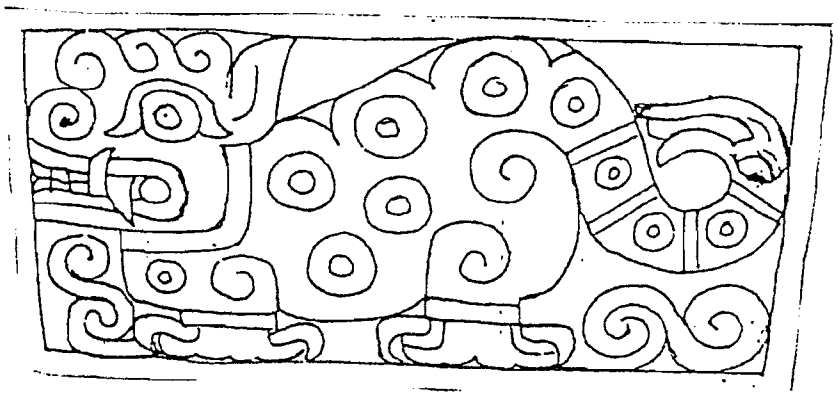
Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos



IX-NW-10

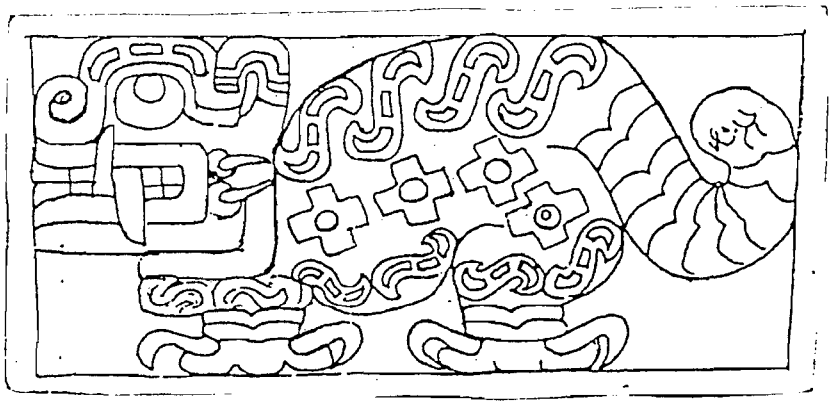


IX-NW-13

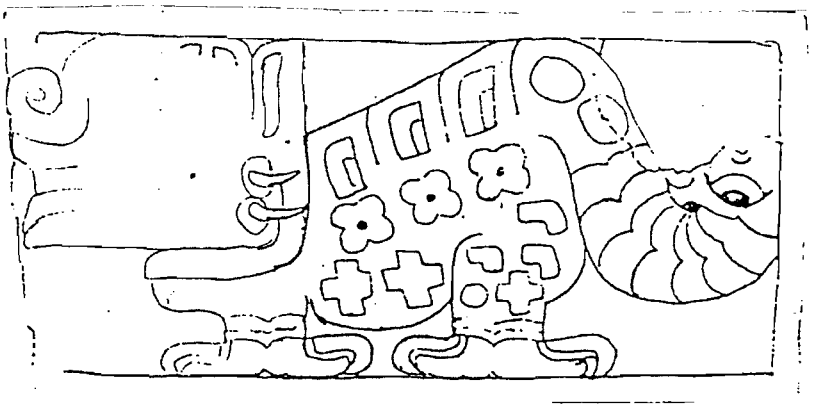


IX-NW-14

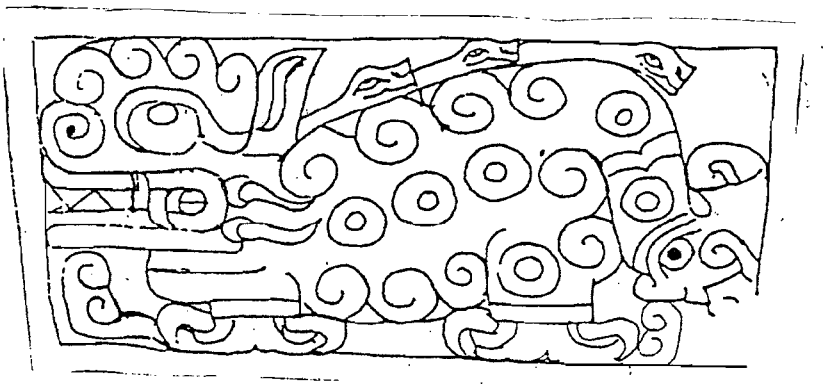
Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos



IX-NW-5

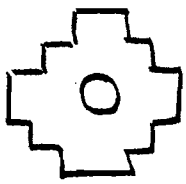


IX-NW-6

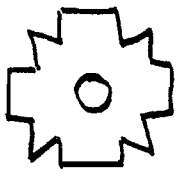


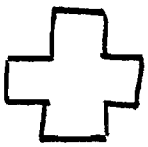
IX-NW-9

Gráfico N°172: Conjuntos Grafemáticos Felinos



Cruces cuadradas Complejas





Cruz cuadrada Sencilla

Gráfico N°173: Conjuntos Grafemáticos Cruz Cuadrada

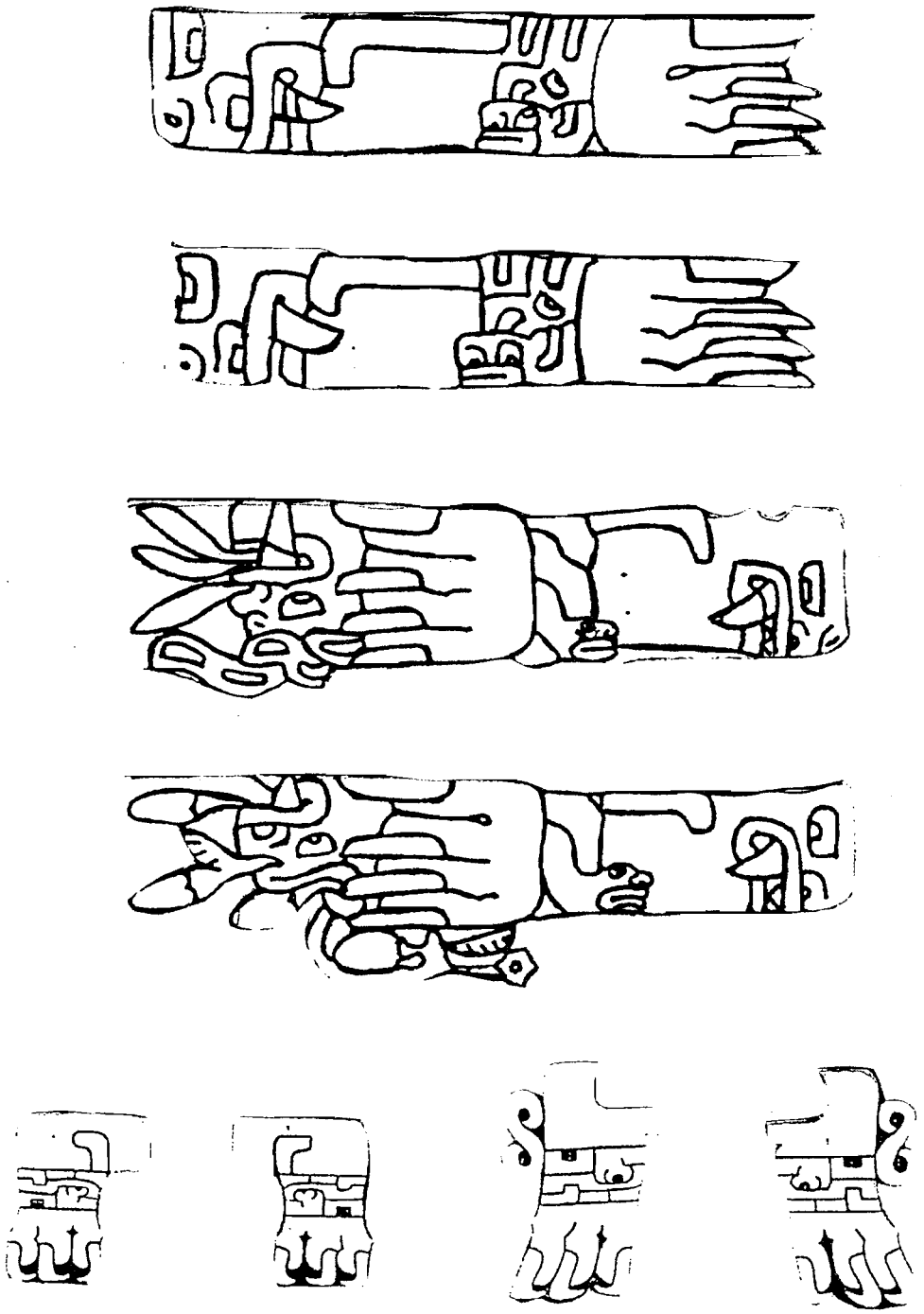
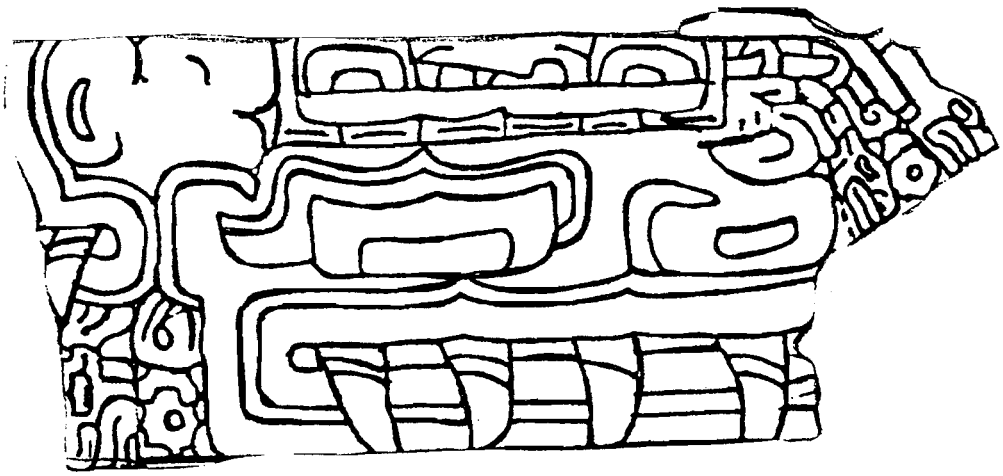


Gráfico Nº174: Conjuntos Grafemáticos Extrenidad

Gráfico N°175: Conjuntos Grafemáticos "S"

Gráfico N°176: Conjuntos Grafemáticos Strombus



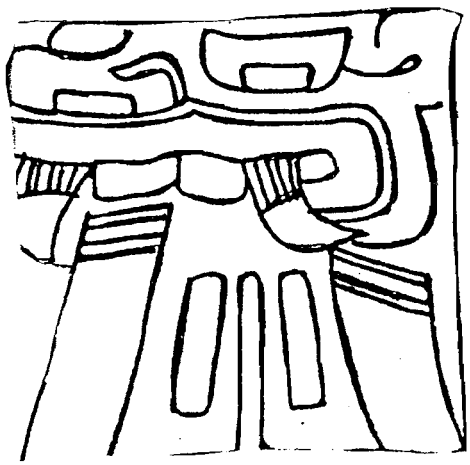


Gráfico N°177: Conjuntos Grafemáticos Cabezas que producen

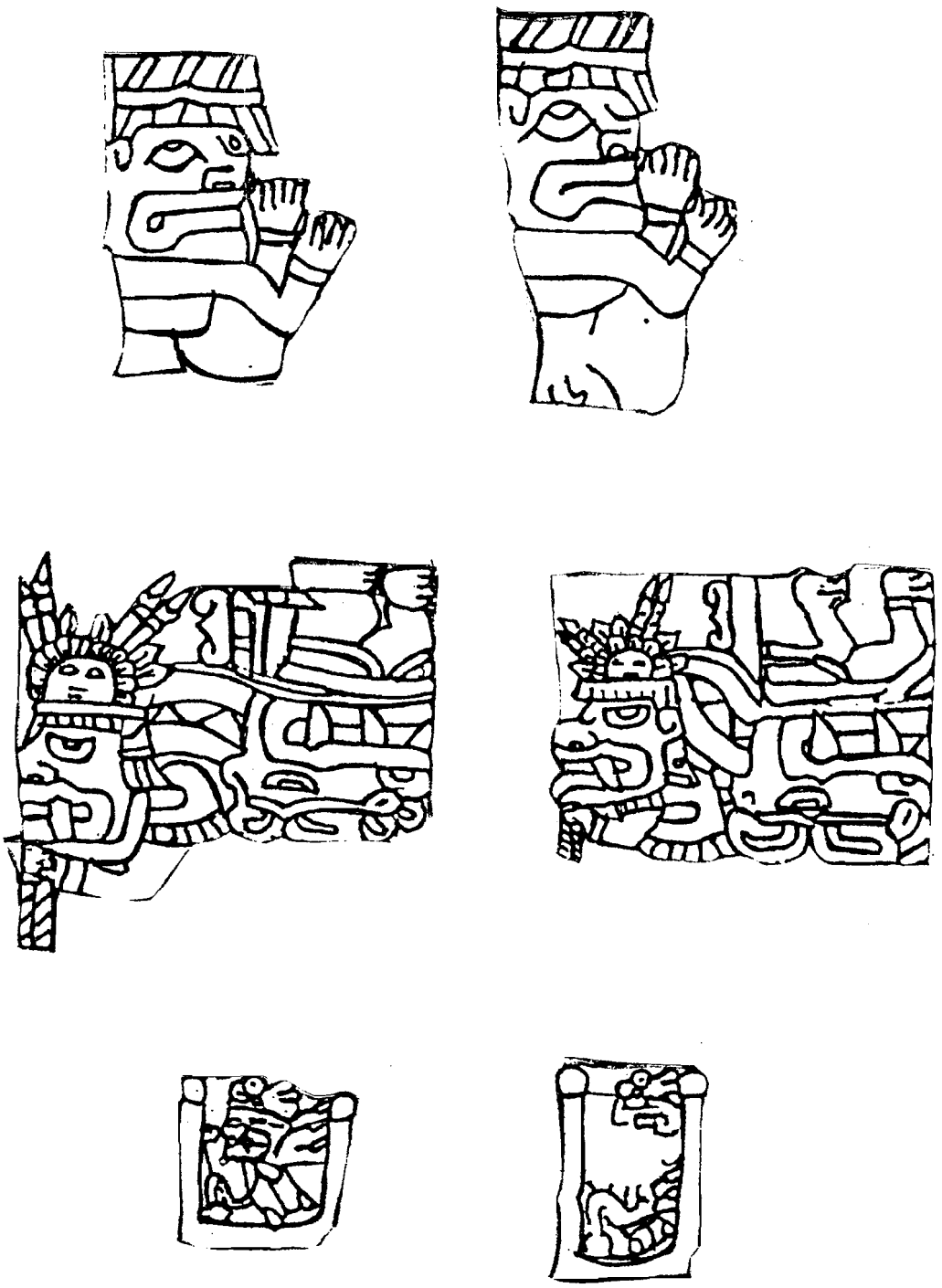


Gráfico N°178: Conjuntos Grafemáticos Antropomorfos

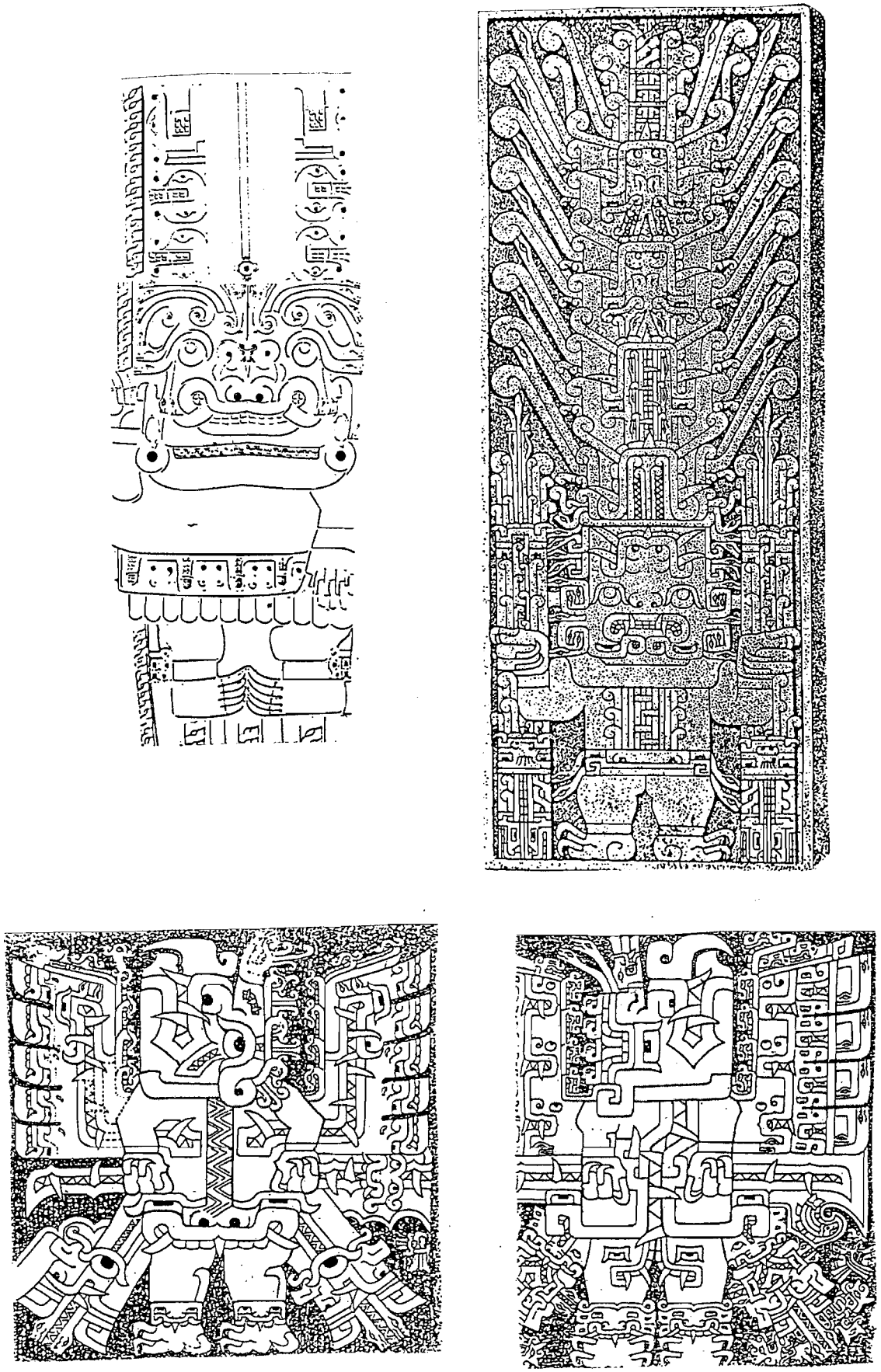


Gráfico N°178: Conjuntos Grafemáticos Antropomorfos

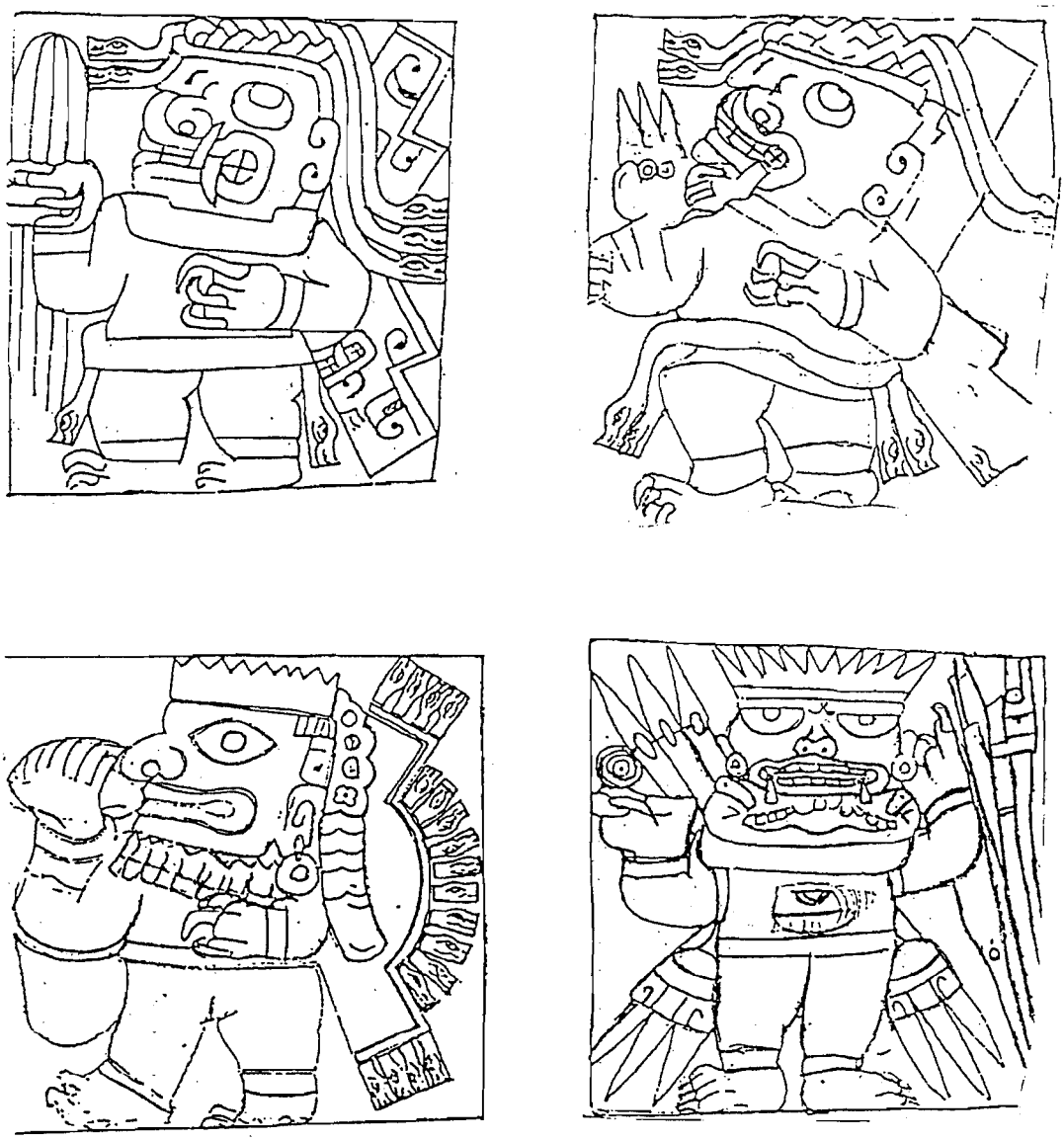
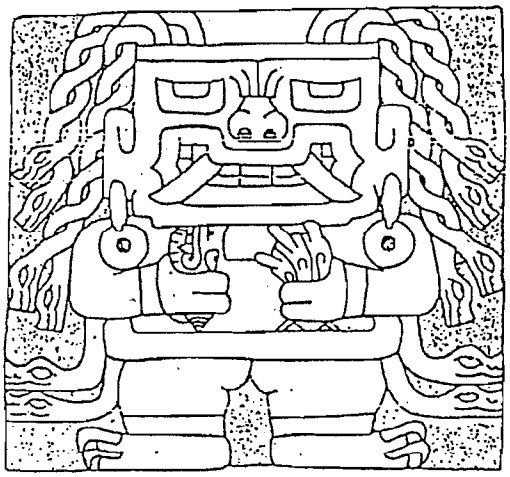


Gráfico N°178: Conjuntos Grafemáticos Antropomorfos



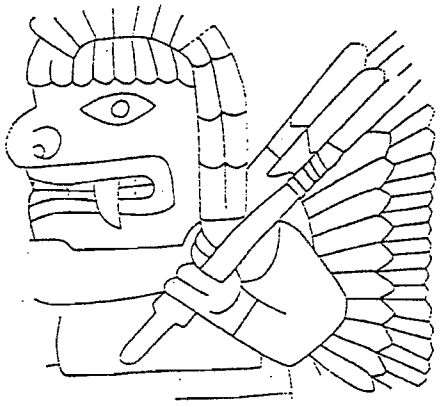


Gráfico N°178: Conjuntos Grafemáticos Antropomorfos

Gráfico N°178: Conjuntos Grafemáticos Antropomorfos

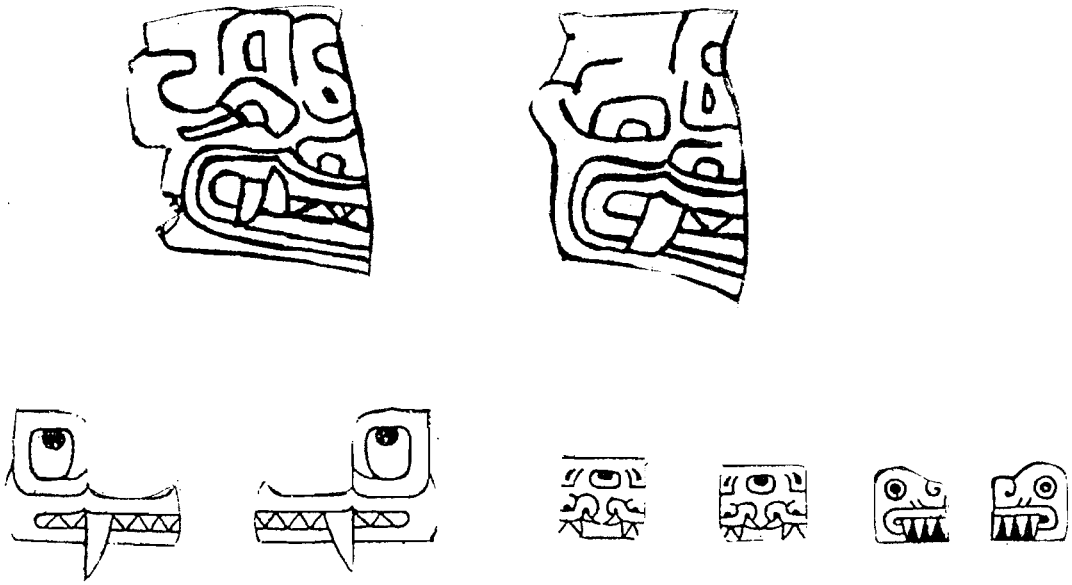


Gráfico N°179: Conjunto Grafemático Cabeza Sóla

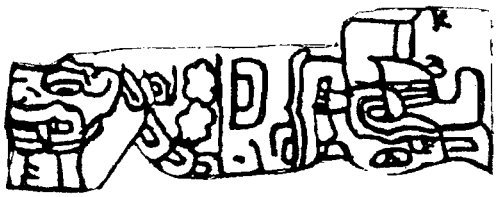


Gráfico N°180: Conjunto Grafemático "Ser del Cactus" ó Conjunto de Cabezas

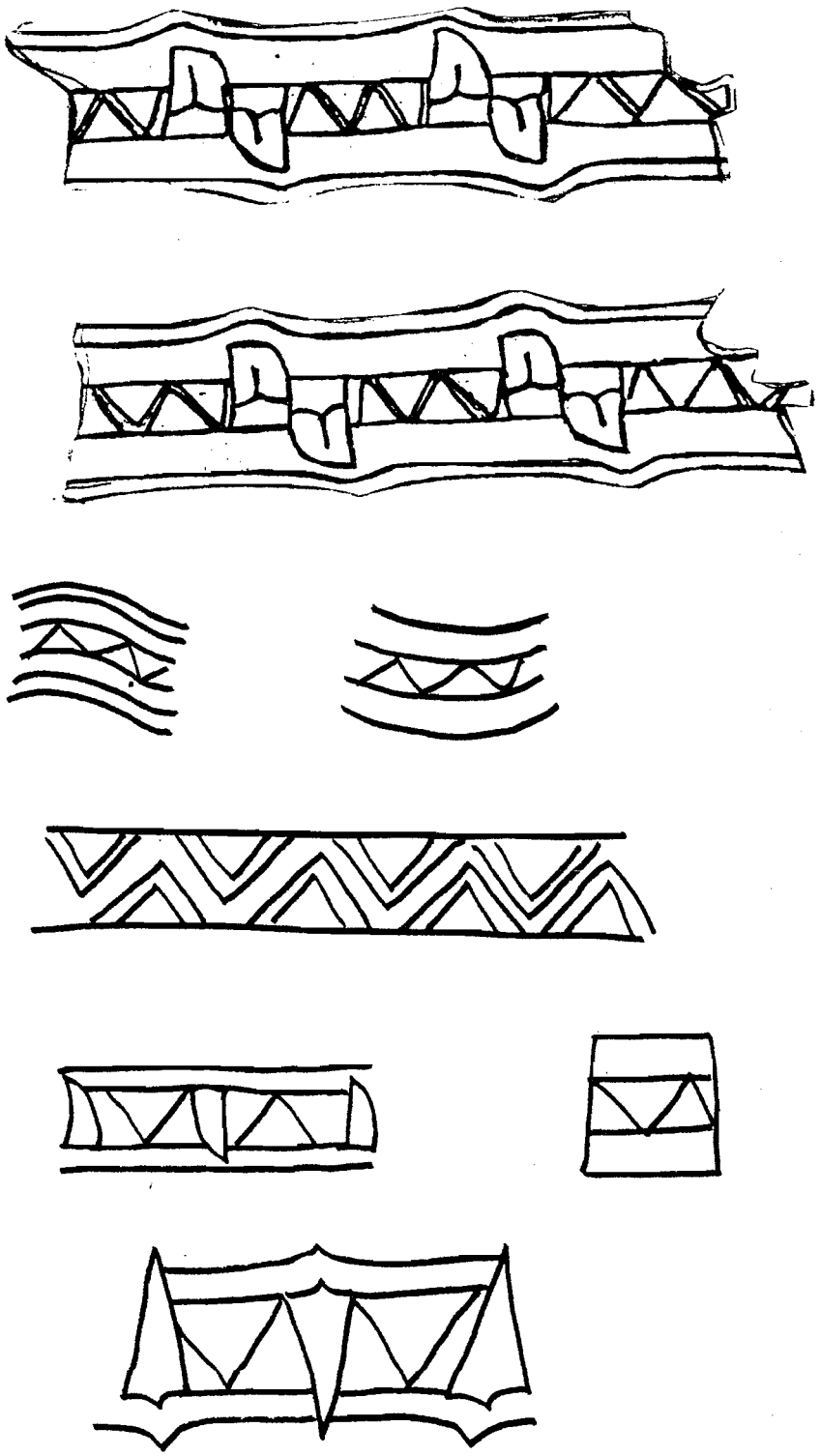
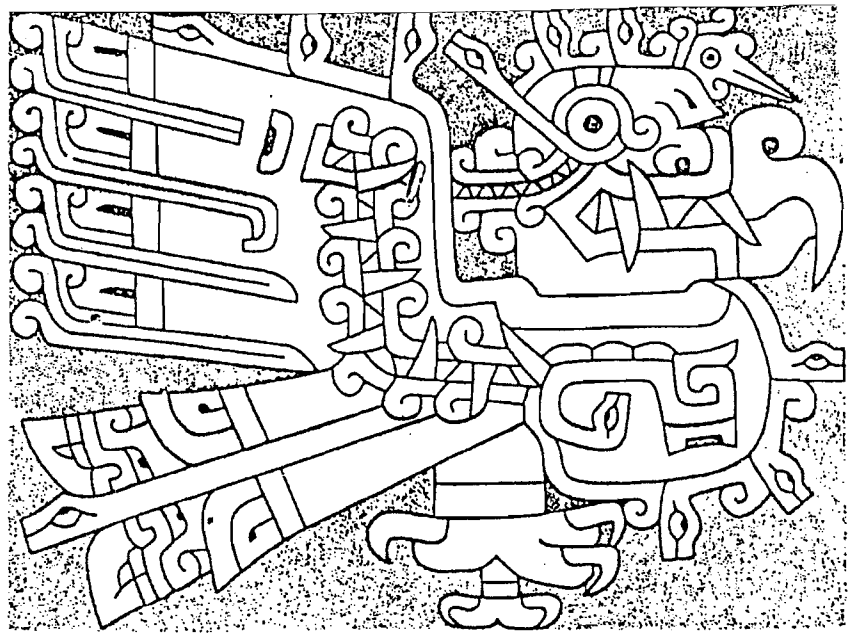


Gráfico N°181: Conjuntos Grafemático Boca en cinta



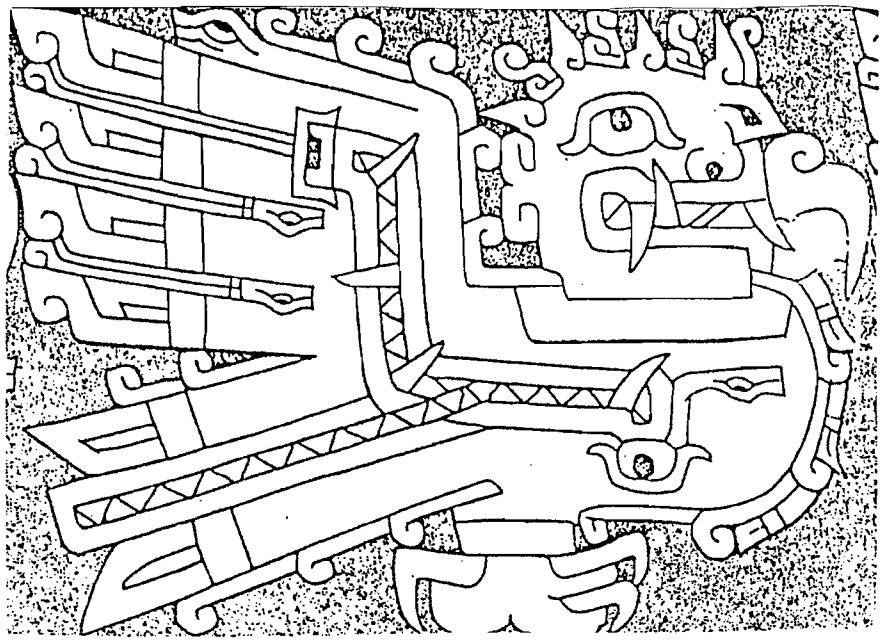
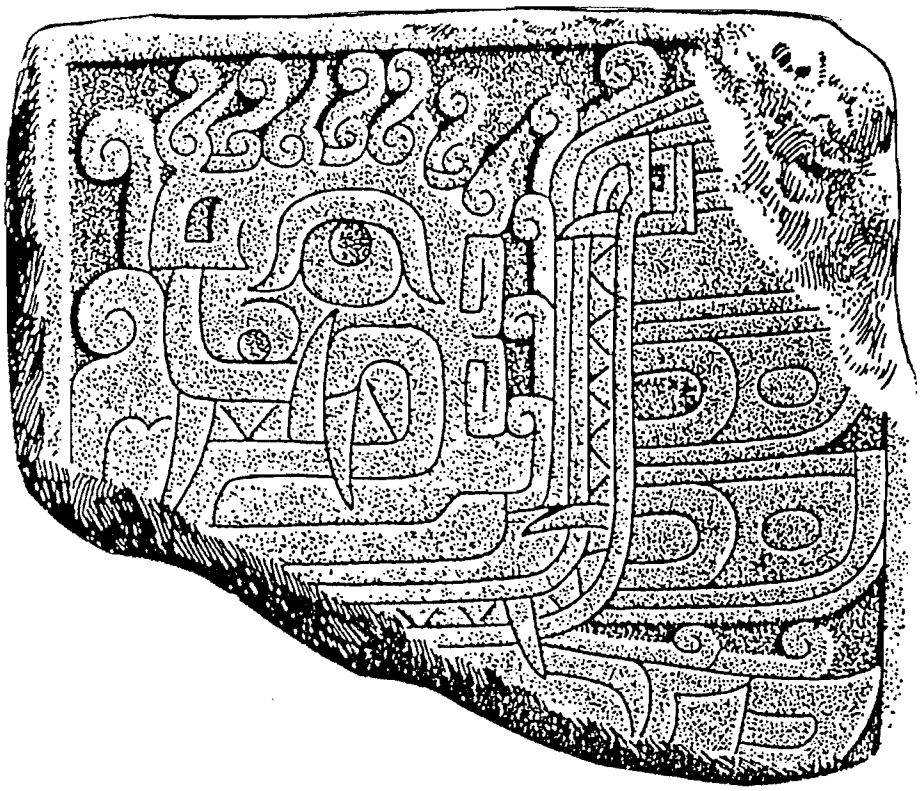


Gráfico N°182: Conjuntos Grafemáticos Ave de Perfil



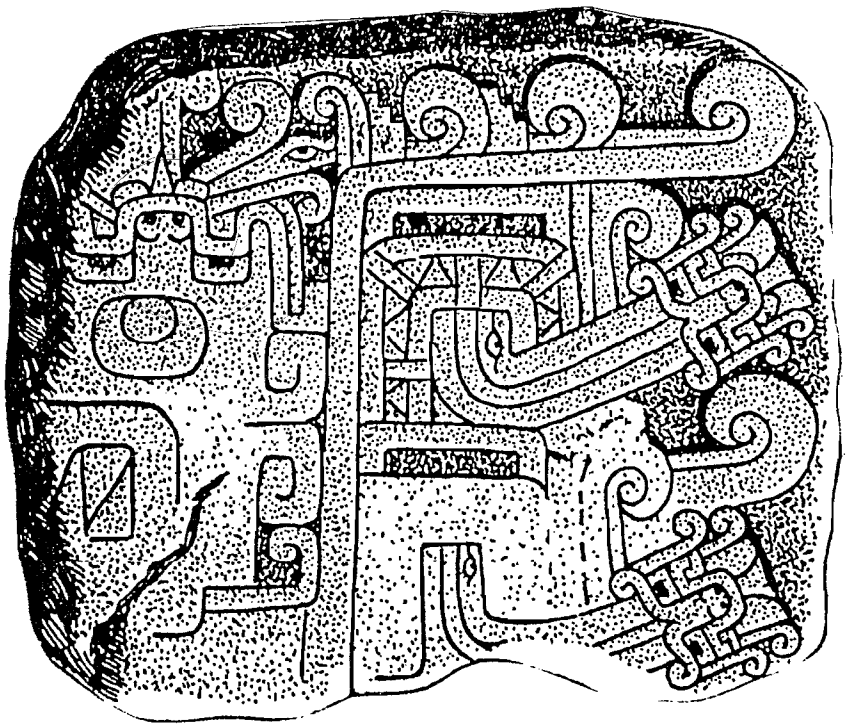
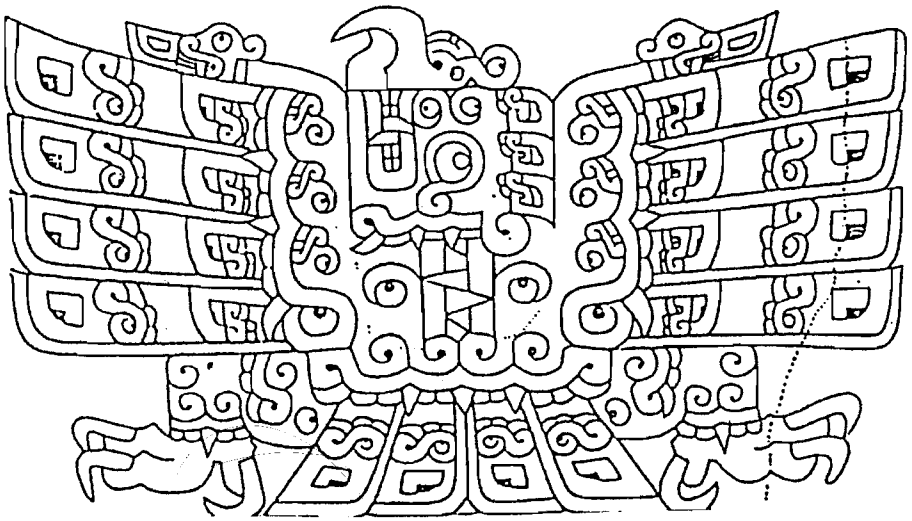


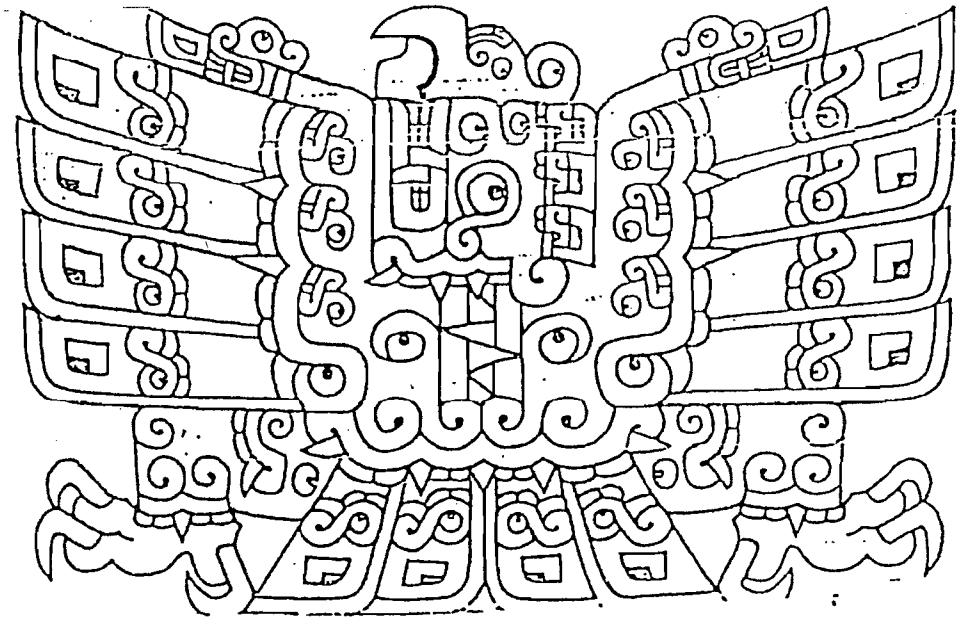
Gráfico N°182: Conjuntos Grafemáticos Ave de perfil

Gráfico N°182: Conjunto Grafemático Ave de Perfil

Ave de alas extendidas del Obelisco Tello

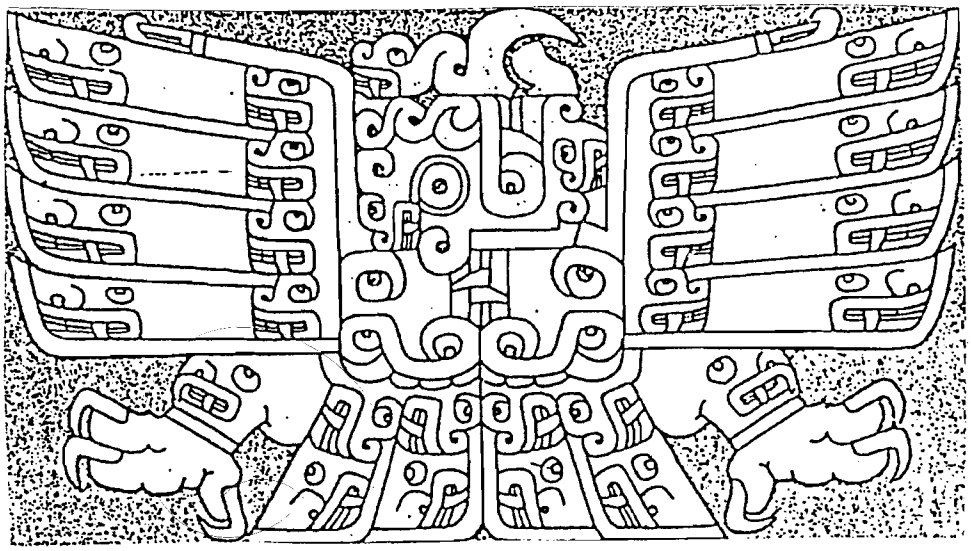


Ave de alas extendidas (Rowe, 1973)

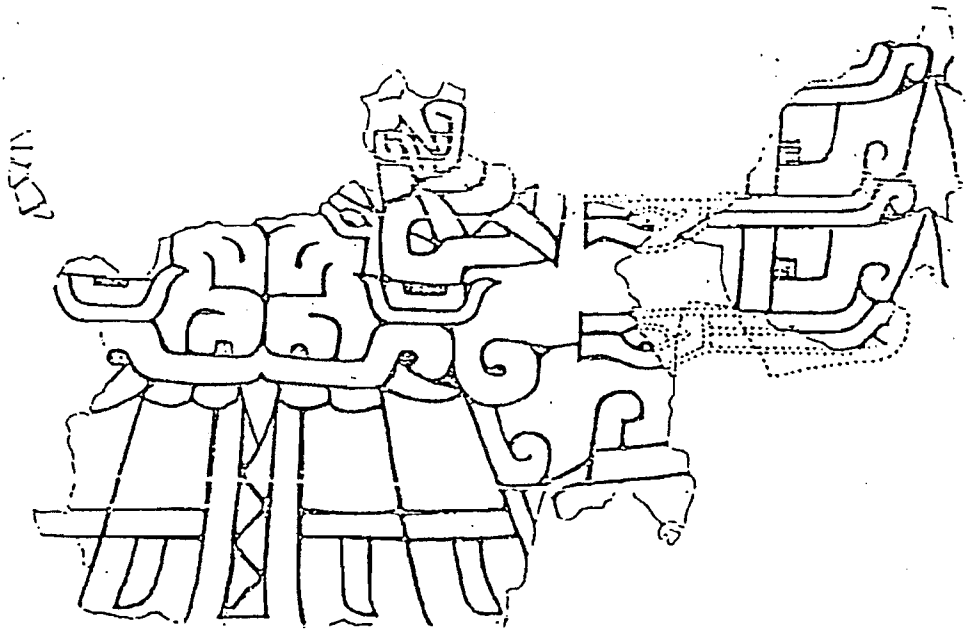


Ave de alas extendidas (Rowe, 1973)

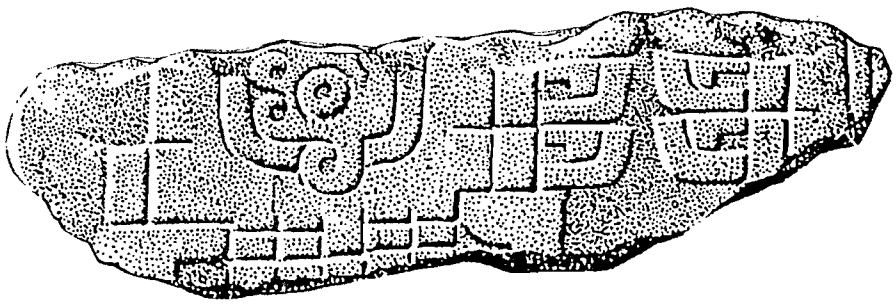
Gráfico N°183: Conjuntos Grafemáticos Ave de alas extendidas



Ave de alas extendidas (Rowe, 1973)

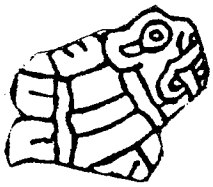


Ave de alas extendidas (Rowe, 1973)

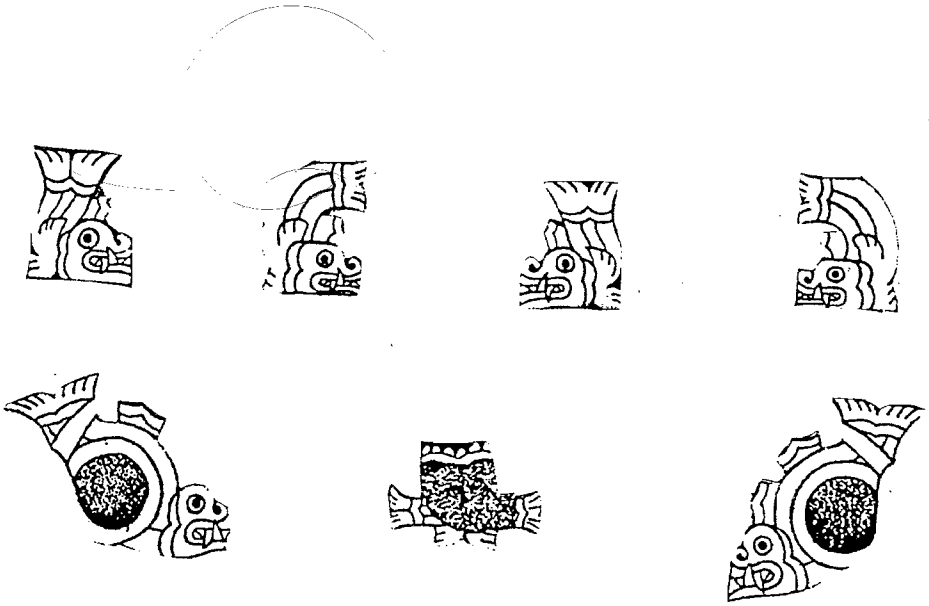


Ave de alas extendidas en Escultura 10 (Tello, 1960)

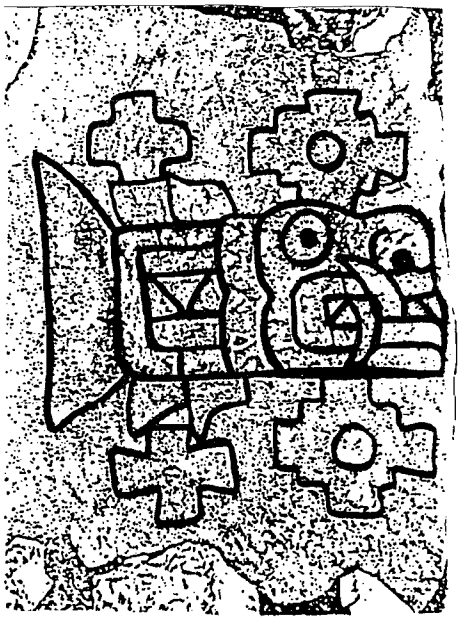
Gráfico N°183: Conjunto Grafemático Ave de alas extendidas



Pez del Obelisco Tello



Peces de la Estela de Yauya - Chincho



Pez de la Gelería de las Vigas Ornamentadas
Gráfico N°184: Conjuntos Grafemáticos Pez

Gráfico N°185: Conjunto Grafemático Cabeza con Planta encima

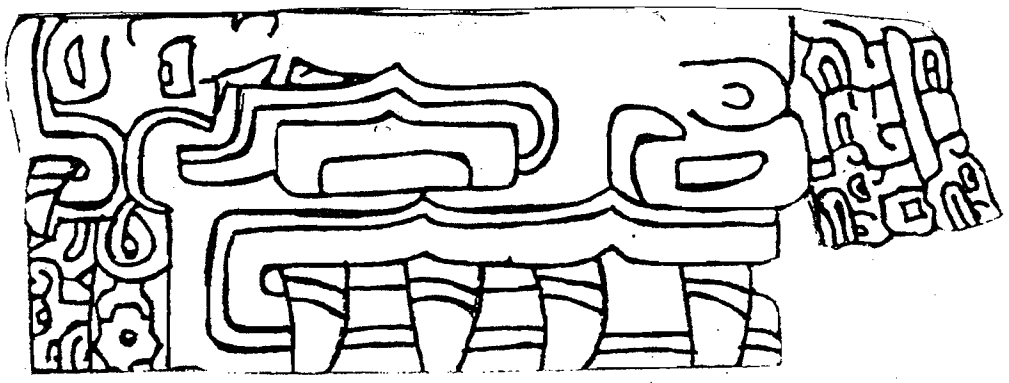


Gráfico N°186: Conjunto Grafemático Cabeza que consume ó Cabeza de Dragón

Órbita	Arriba	Centro	Abajo		Totales
	18	Ø	28	1	37
	1	Ø	6	Ø	7
	Ø	5	1	Ø	6
	Ø	Ø	4	Ø	4
	13	Ø	3	Ø	16
	30	**5**	**32**	**1**	**70**

Gráfico Nº 187: Cruce de información entre rasgos básicos, órbita y pupila del componente ojo.

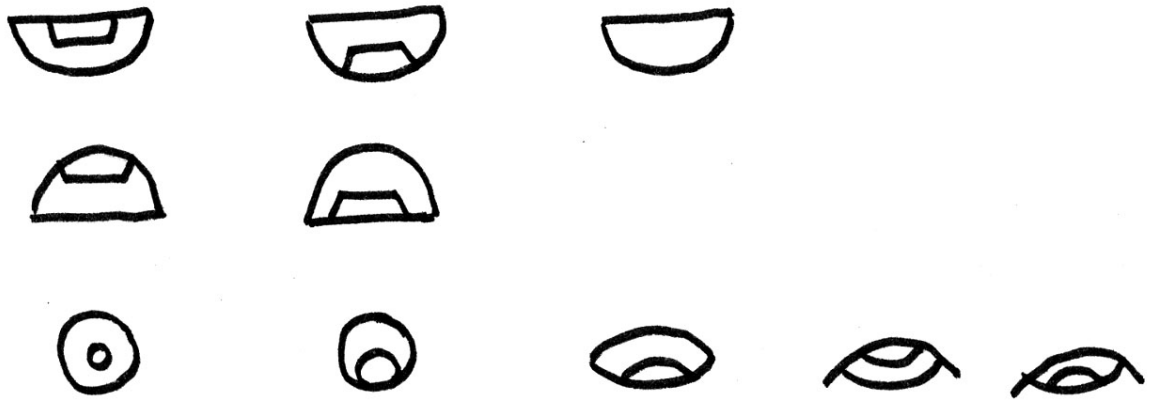


Gráfico Nº 188: Tipos de componentes ojos de acuerdo a las combinaciones de los rasgos básicos órbita y pupila

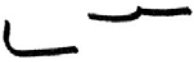
1RV		2RV		3RV	
	= 4		= 4		= 1
	= 1		= 1		
	= 1		= 1		
	=3		= 1		
	=5				
	= 1				

Gráfico Nº 189: Combinaciones de los rasgos variables del componente ojo.

	Combinatoria de rasgos básicos órbita y pupila										
RV											Totales
	2	2									4
		1									1
					1						1
	2	1			1						4
					1	2	1				4
						1					1
	4										4
	1										1
	1										1
	1										1
	1										1
Nunca tiene											
También va sólo											
Sólo va con RV											

Gráfico Nº 190: Componentes ojos con rasgos variables y los que no combinan con estos.

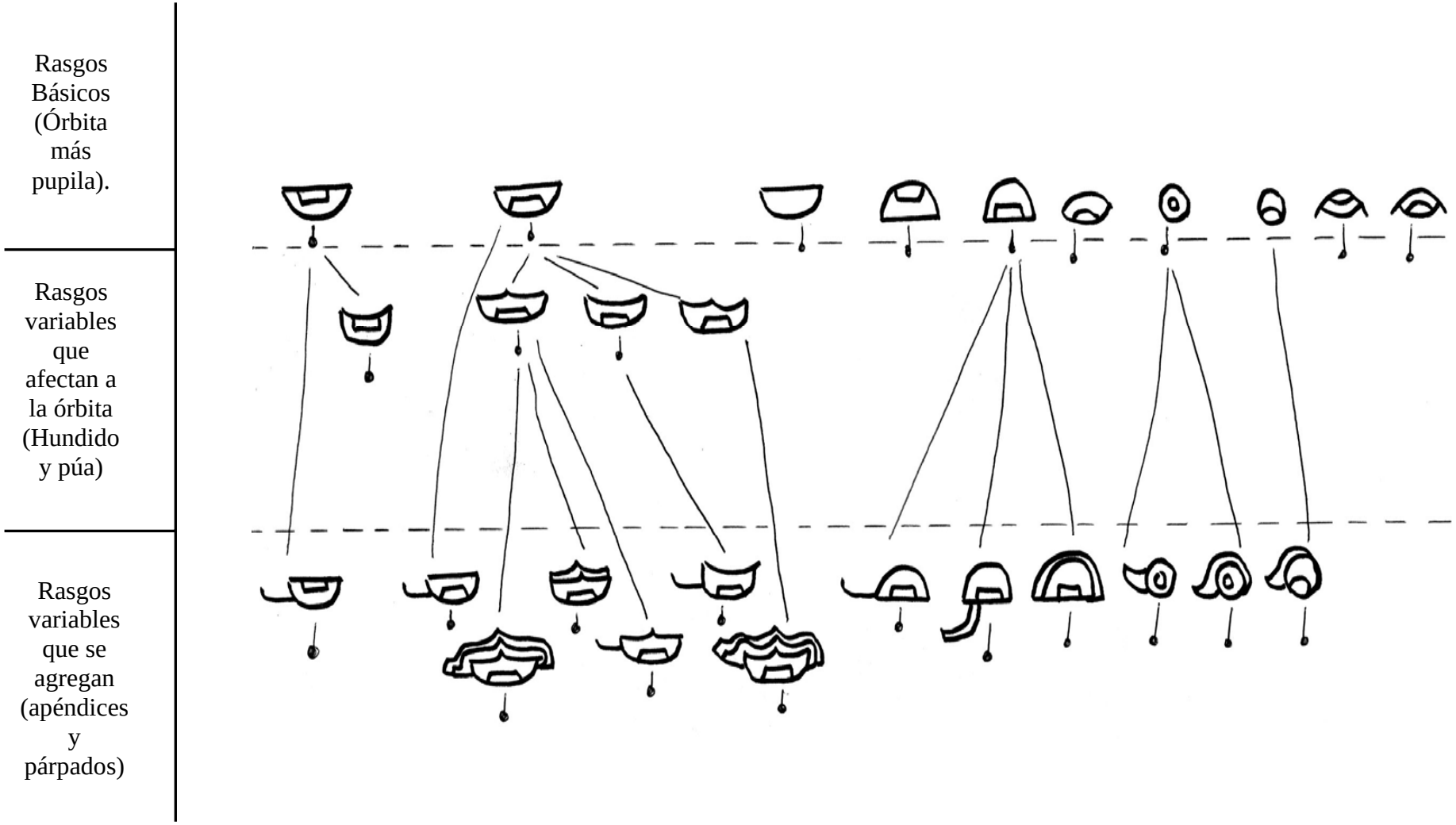


Gráfico Nº 191: Estructura ahormacional de las combinaciones del componente ojo.

Ubicación						**Total**
Ave						**1**
Pez						**1**
Felino						**1**
Ser del cactus						**1**
Antropomorfos						**2**
Dragón						**1**
Serpiente						**3**
Spondylus						**1**
Strombus						**1**
Planta						**1**
Brazalete						**1**
Grafema “S”						**1**
Tocado						**1**
Extremidad						**1**
Cadera de Felino						**1**
Cola de Felino						**1**
Cadera Humana						**1**
CQP						**1**
Cabeza con Planta Encima						**1**
Cabeza Sola						**1**
Cabeza sobre cabeza						**1**
Cabeza detrás de cabeza						**1**
Cabeza que cuelga						**1**
	13	**3**	**4**	**5**	**1**	

Gráfico Nº 192: Órbita y Contexto Sintáctico en los ojos del Obelisco Tello

Ubicación	Pupila Arriba	Pupila al medio	Pupila Abajo	Pupila Ausente	Total
Ave					**1**
Pez					**1**
Felino					**1**
Ser del cactus					**1**
Antropomorfos					**1**
Dragón					**1**
Serpiente					**3**
Spondylus					**1**
Strombus					**1**
Planta					**1**
Brazalete					**1**
Grafema “S”					**3**
Tocado					**1**
Extremidad					**2**
Cadera de Felino					**1**
Cola de Felino					**1**
Cadera Humana					**1**
CQP					**2**
Cabeza con Planta Encima					**1**
Cabeza Sola					**1**
Cabeza sobre cabeza					**1**
Cabeza detrás de cabeza					**1**
Cabeza que cuelga					**2**
	13	**3**	**13**	**1**	

Gráfico Nº 193: Posición de la Pupila y contexto sintáctico
en los ojos del obelisco Tello

Cabezas de Seres	12		1		76		436		10	
Ave						20				
Pez						21				
Serp.				1		12		433		
Felino						14		1		
Dragón		2								
Antrop.		9				9		2		10
Ser Cactus		1								
Cabezas que producen	10									
Cabeza		8								
Spondylus		1								
Dragón		1								
Cabezas que reemplazan	**19**		**12**		**8**		**13**			
Cabeza Antr.		4		4						
Cabeza Feli.		3								
Cabeza Fel.								13		
Extremidades		12		8		8				
Cabezas que consumen	1									
Dragón		1								

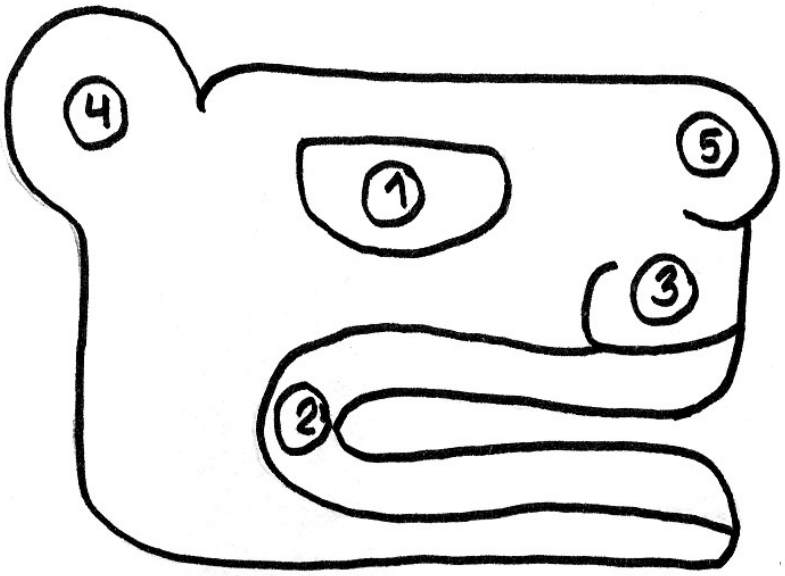
Gráfico Nº 194: Forma de la órbita y contexto Sintáctico con toda la población analizada.

	Arriba	Abajo	Centro
Cabezas de seres			
Ave	10	1	9
Pez			21
Serp.	441	3	2
Felino	7	1	4
Dragón		2	
Antrop.	20		10
Ser Cactus		1	
Cabezas que producen			
Cabeza	2	6	
Spondylus		1	
Dragón		1	
Cabezas que reemplazan			
Cabeza Antr.	8		
Cabeza Feli.	3		
Cabeza Fel.	13		
Extremidades	25	3	
Cabezas que consumen			
Dragón		1	

Gráfico Nº 195: Posición de la pupila y contexto sintáctico con toda la población analizada.

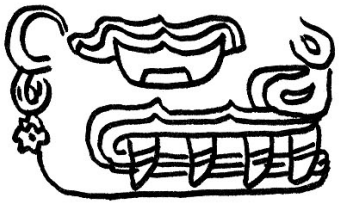
Cabezas de seres											
Ave					X (9)		X (3)	X (2)	X (5)	X (3)	
Pez				X (1)							X (29)
Serp.					X (29)						
Feli.					X (11)		X (2)	X (16)	X (3)		
Drag.	X (1)	X (2)				X (2)					
Antr.					X (6)		X (2)				
Cactus		X (1)	X (1)		X (1)						
Cabezas o Prod.											
Cabeza	X (4)	X (4)									
Spondylus											
Dragón	X (1)	X (2)				X (2)					
Cabezas o Reempla											
Cad. Antr.					X (4)						
Cad. Fel.											
Cola Fel.											
Extremidades											
Cabezas o Consum											
Dragón		X (1)				X (1)					

Gráfico Nº 196: Los rasgos variables del componente ojo
en toda la población analizada.

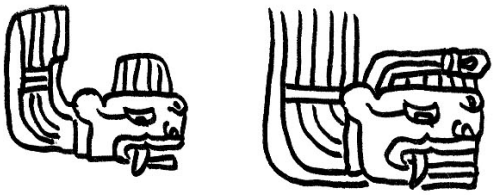


1. Componente ojo: Identidad, referente y jerarquía
2. Componente boca: Identidad, referente y jerarquía.
3. Componente nariz: Identidad y jerarquía.
4. Componente oreja: Identidad y jerarquía.
5. Componente apéndice: Referente

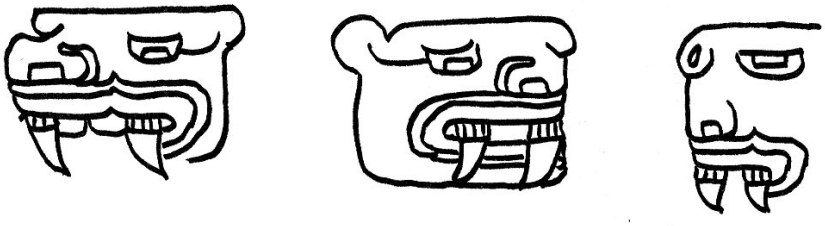
Gráfico: 197: Estructura interna del grafema cabeza y la información que brinda cada componente



CQP de Dragón



CQP con cinta Trasera



CQP de
2 colmillos

CQP Sencilla 1 CQP Sencilla 2

Spondylus que produce

Gráfico: 198: Clasificación de las cabezas que producen

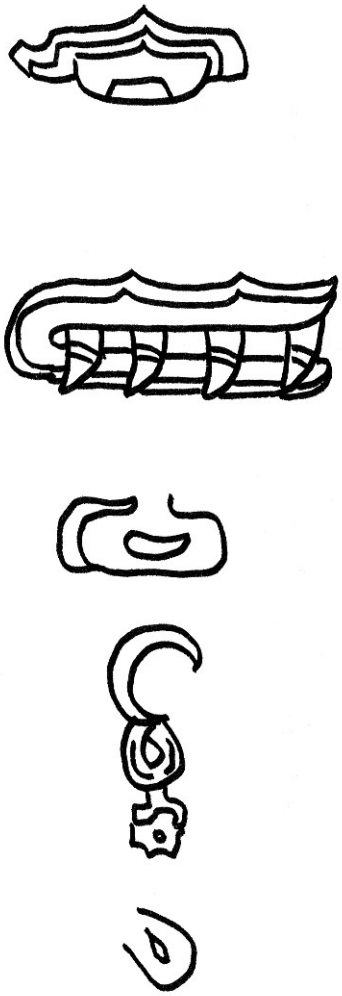
Rasgos sólo de A	Rasgos Comunes	Rasgos sólo de B
Ø		

Gráfico Nº 199: Comparación de las cabezas de Dragón

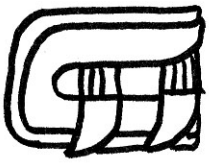
Rasgos sólo de A	Rasgos Comunes	Rasgos sólo de B
Ø Ø		
Maxilar inferior presente		Maxilar inferior no visible
“Aleta” aparece debajo del Maxilar inferior		“Aleta” aparece debajo del Maxilar Superior y oculta la inferior

Gráfico Nº 200: Comparación de las cabezas que producen de dos colmillos

Rasgos sólo de A Rasgos Comunes Rasgos sólo de B

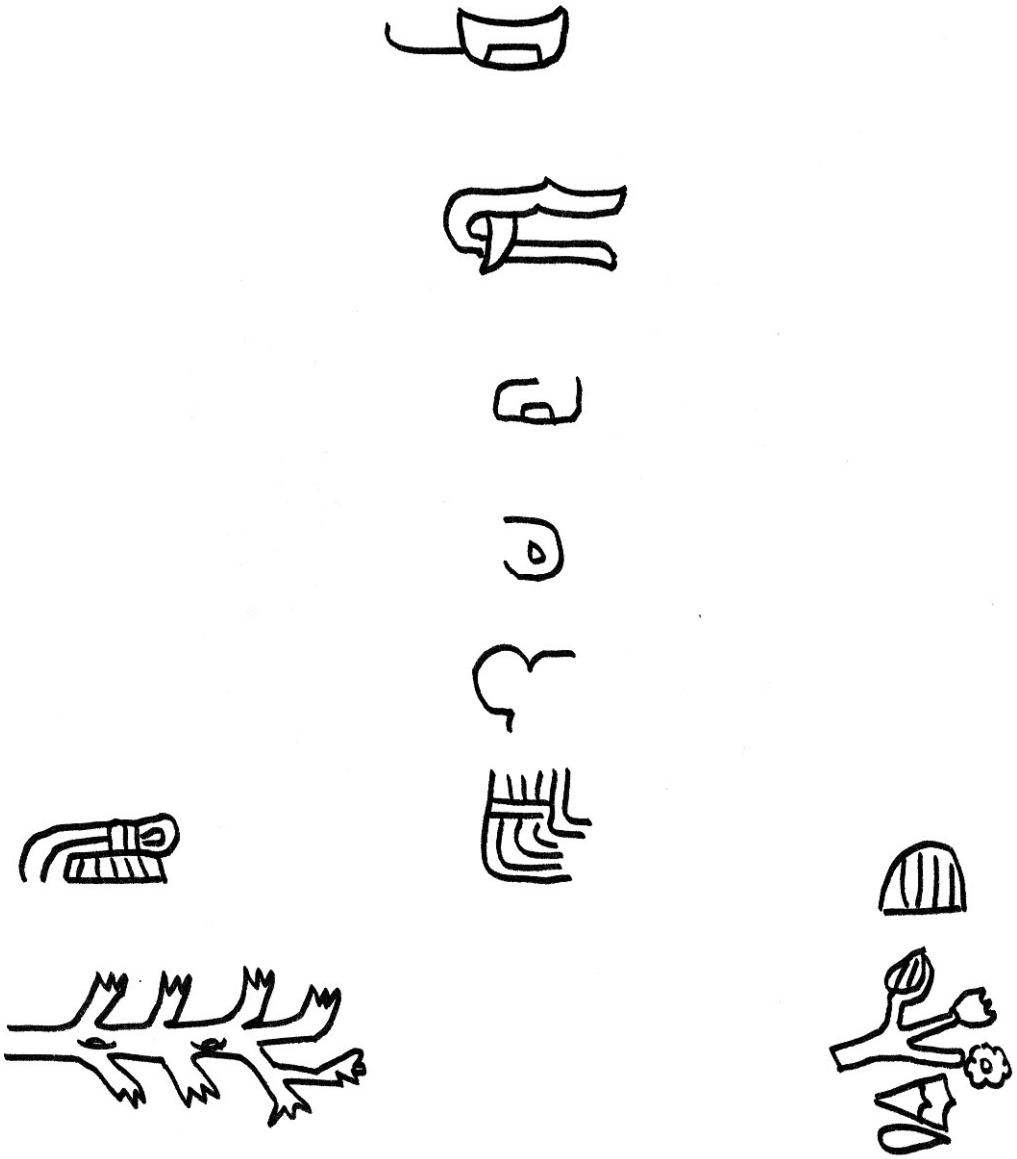


Gráfico Nº 201: Comparación de las cabezas que producen con cintas detrás

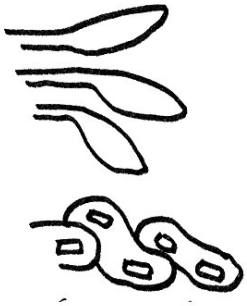
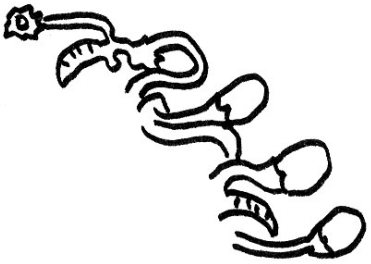
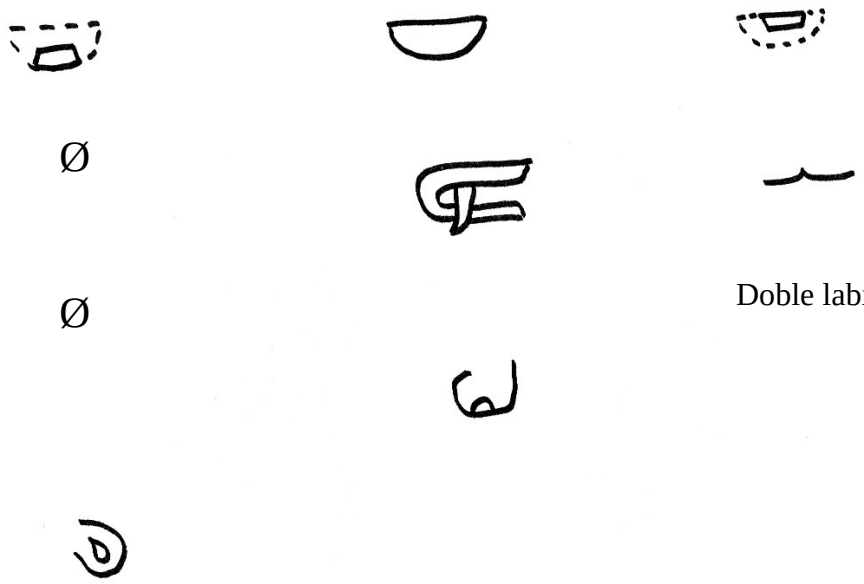
Rasgos sólo de A	Rasgos Comunes	Rasgos sólo de B
		Ø
		Ø
		
(Encima)		Ø

Gráfico Nº 202: Comparación de las cabezas que producen sencillas 1

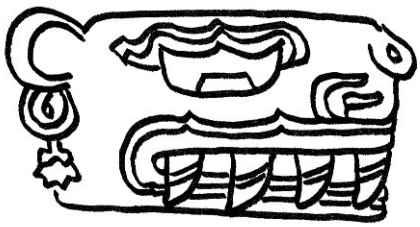
CQP Sencilla 1 Rasgos Comunes CQP Sencilla 2



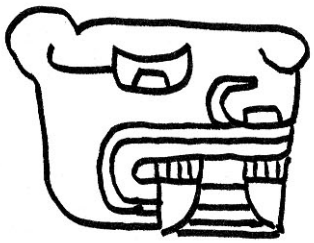
Doble labio

Produce Plantas Produce “L” y Pluma

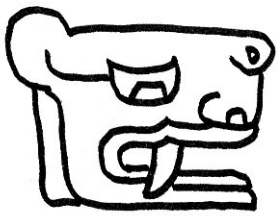
Gráfico Nº 203: Comparación de la cabeza que produce sencilla 2 con la 1



CQP de Dragón



CQP de 2 colmillos

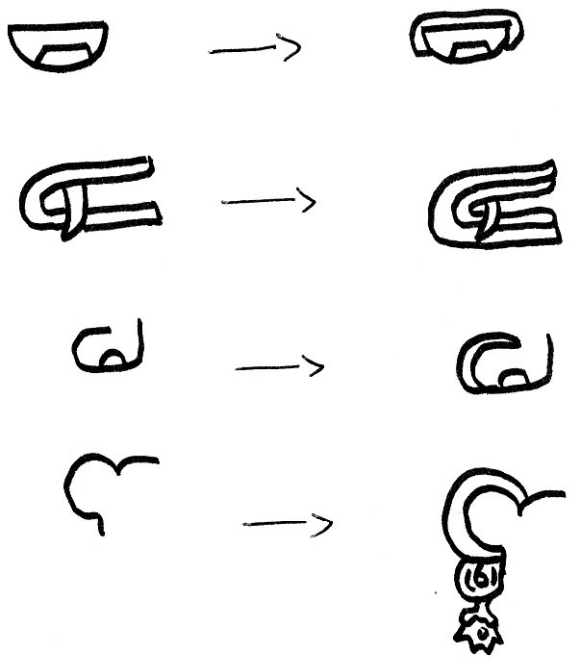


CQP plantas

CQP excepción

Gráfico Nº 204: Los tres tipos de cabezas que producen y la excepción a la regla (idealizados)

Realce de componentes con bandas para aumentar su importancia



Eliminación de Componentes al disminuir importancia

CQP en conjunto grafemático CQP como Unidad Grafemática

Gráfico Nº 205: Variaciones al interior del grafema cabeza que produce
por aumento o disminución de importancia.

Componente ojo

Componente Boca

Componente Nariz

Componente Oreja

Componente Apéndice

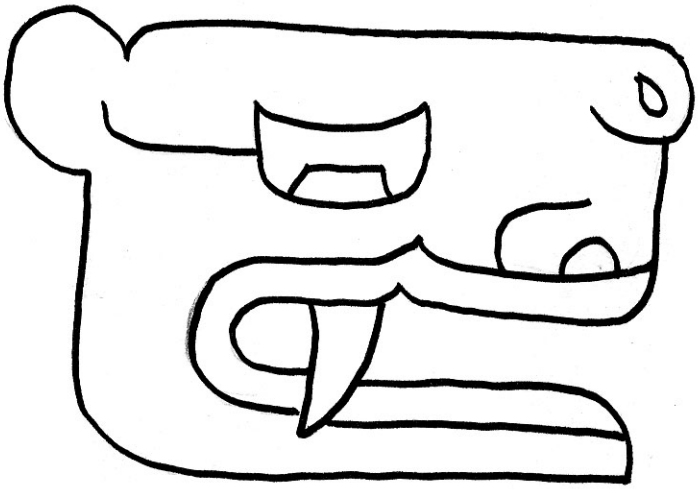
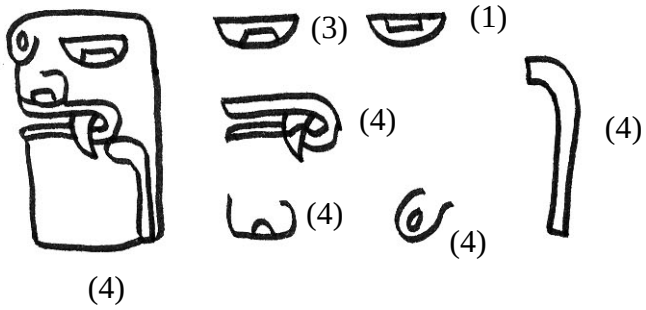
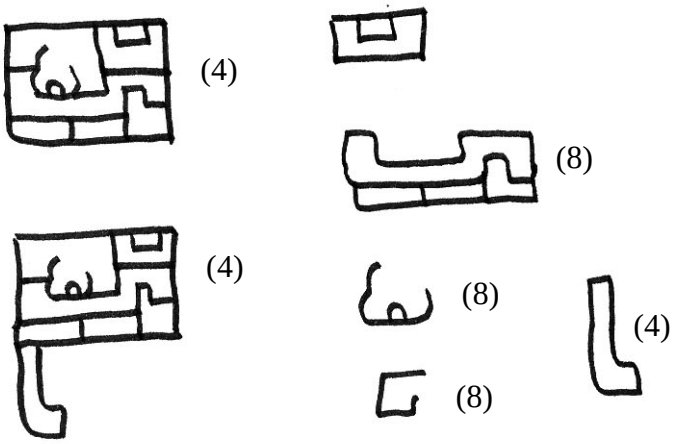


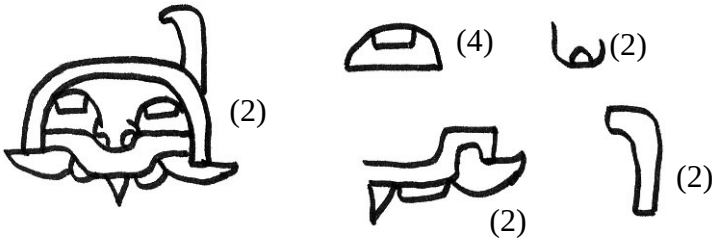
Gráfico Nº 206: Cabeza que produce básica con sus componentes y rasgos propios



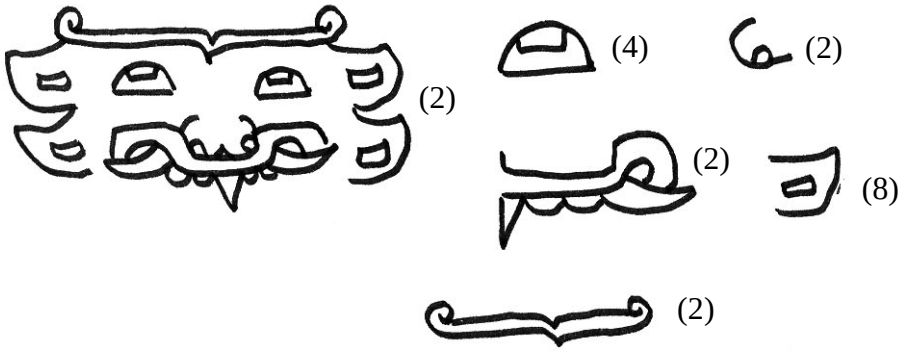
Cabeza en la extremidad en el Obelisco Tello



Cabeza en la extremidad en la Estela de Yauya – Chincho.

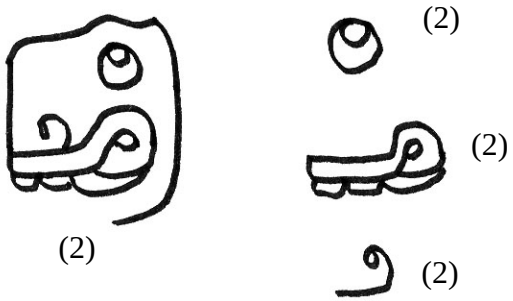


Cabeza en la extremidad en antropomorfo de Portada de las Falcónidas

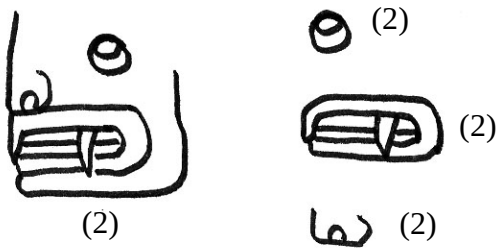


Cabeza en la extremidad en antropomorfo de Portada de las Falcónidas

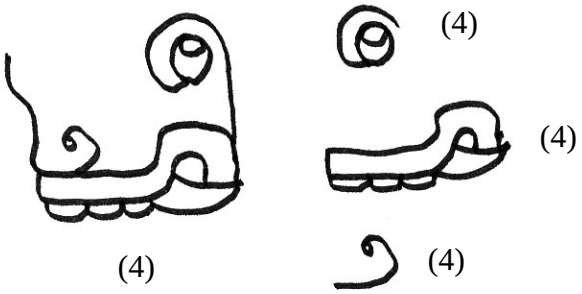
Gráfico Nº 207: Cabezas en la extremidad (CEE)
Población Analizada



Cabeza en la extremidad en ave de alas extendidas.



Cabeza en la extremidad en ave de alas extendidas.



Cabeza en la extremidad en felino de la Cornisa de los jaguares.

Gráfico Nº 207: Cabeza en la extremidad (CEE)
Población Analizada

Forma de órbita de acuerdo a la ubicación de la CEE

(12) Dragones

(8) Antropomorfos

(8) Felino y ave

Comisura de la boca según la ubicación de la CEE

(18) Antropomorfos, Dragón, ave, Felino

(2) Ave

(4) Dragón

Nariz de acuerdo a la ubicación de la CEE

(18) Ave, Antropomorfos, Dragones.

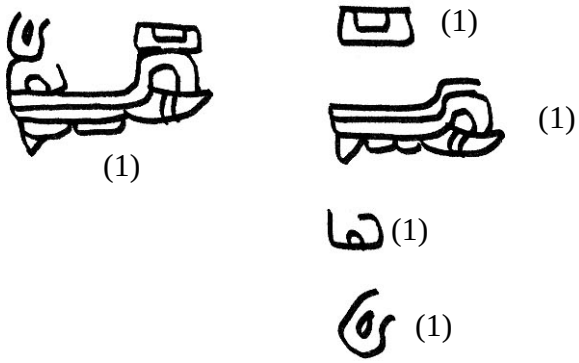
(6) Felino, Ave.

Apéndices de acuerdo al Dragón (Sólo aparece en ellos).

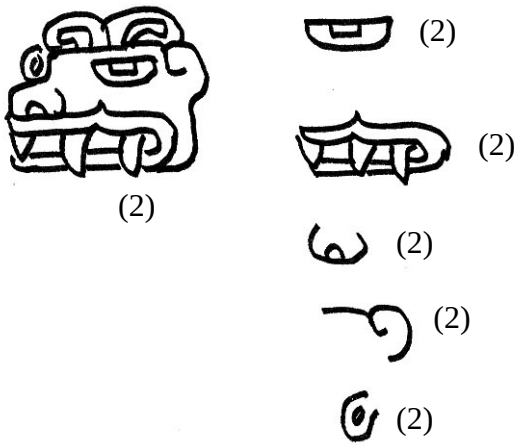
(4) Dragón Obelisco Tello

(8) Dragón Estela de Yauya -Chincho

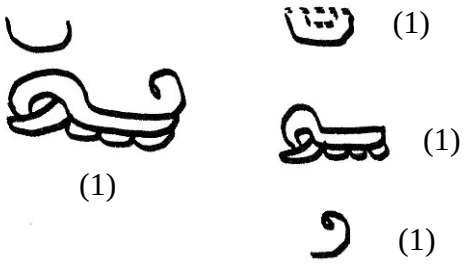
Gráfico Nº 208: Cabeza en la extremidad:
Variaciones de acuerdo a la ubicación sintáctica



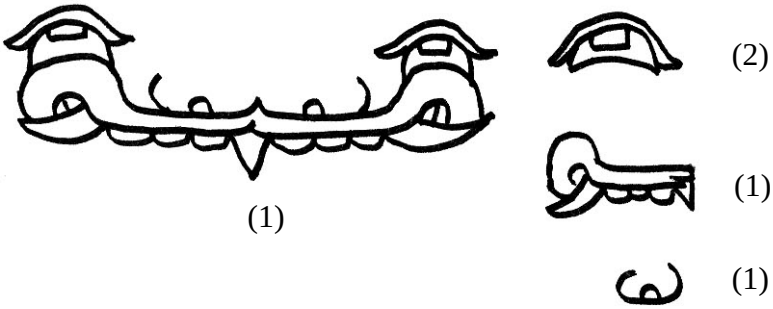
La cabeza en la cadera de un Felino en el Obelisco Tello



La cabeza en la cadera humana en el Obelisco Tello



La cabeza en la cadera de un Felino de la Plaza Circular Lápida VI-SE1.



La cabeza en la cadera de un antropomorfo d e la portada de las Falcónidas.

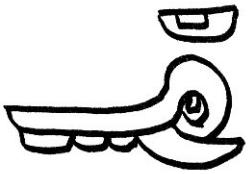
Gráfico Nº 209: Cabezas en la cadera (CEC)
Población Analizada

(1)

(2)

(1)

La cabeza en la cadera humana en la portada de las Falcónidas.



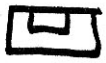
(2)

(2)

(2)

La cabeza en la cadera felina en la cornisa de los jugadores.

(1)

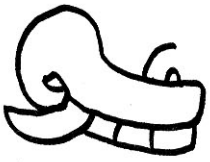


(2)

(1)

(1)

La cabeza en la cadera humana en la estela Raymondi.



(1)

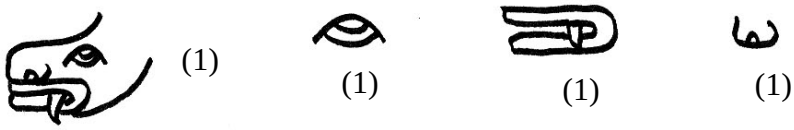
(1)

(1)

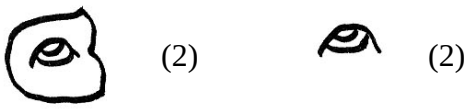
La cabeza en la cadera felina en el mortero de Pensylvania.

Gráfico Nº 209: Cabezas en la cadera (CEC)
Población Analizada

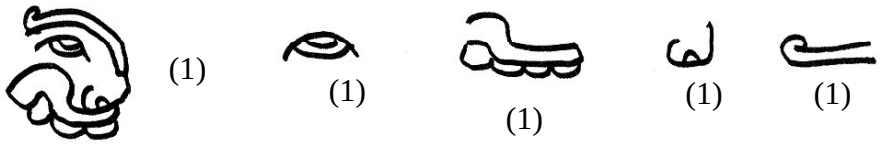
Cabeza en cola de felino en Obelisco Tello



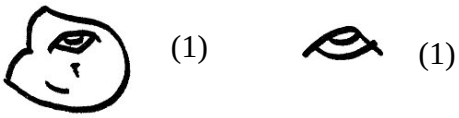
Cabeza en la cola de felino en escultura 37 (Tello, 1960)



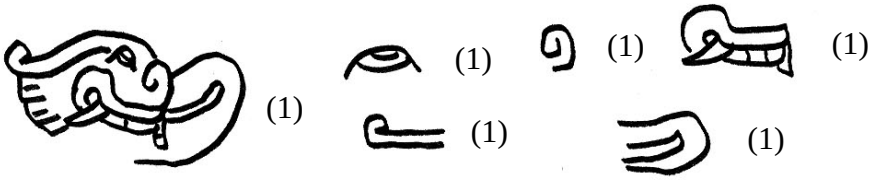
Cabeza en la cola de felino en VI-SE-1 de la Plaza Circular



Cabeza en la cola de felino en IX-SE-1 de la Plaza Circular



Cabeza en la cola de felino en IX-NW-10 de la Plaza Circular



Cabeza en la cola de felino en IX-NW-14 de la Plaza Circular

Cabeza en la cola de felino en IX-NW-6

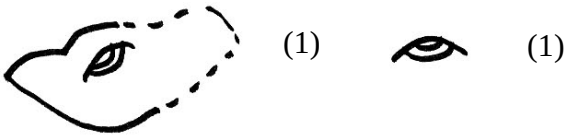
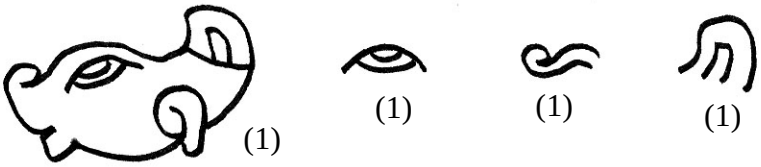
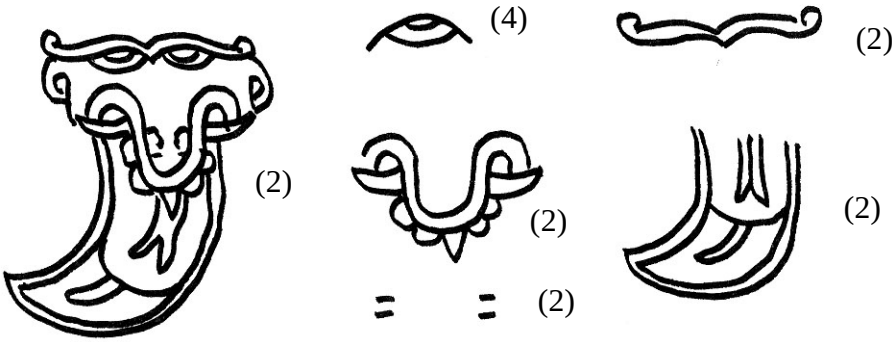


Gráfico Nº 210: Cabezas en la cola: Población Analizada

Cabeza en la cola en felino en IX-NW-9 de la Plaza Circular



Cabeza en la cola de felino en la cornisa de los jaguares



Cabeza en la cola en serpiente en la cornisa de los jaguares

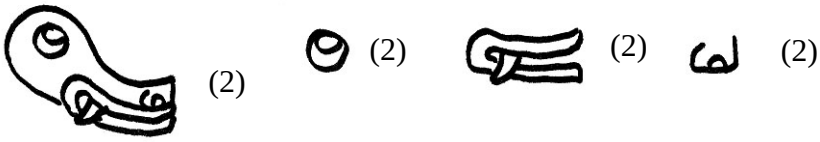
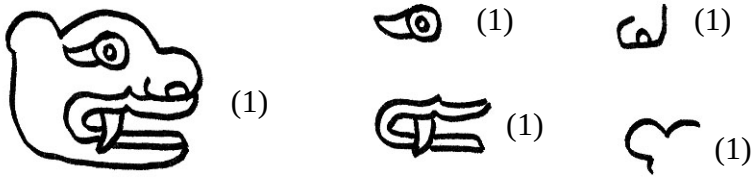
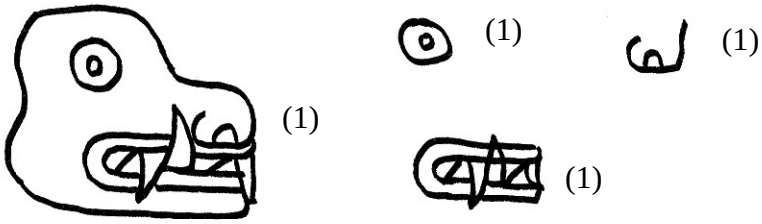


Gráfico Nº 210: Cabezas en la cola
Población Analizada

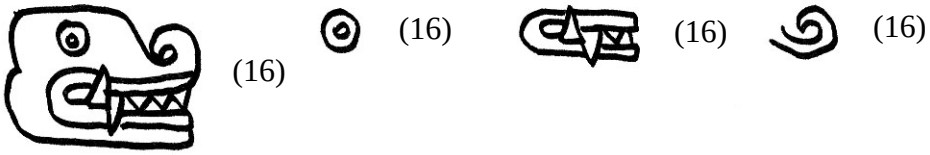
La cabeza de pez en el Obelisco Tello



La cabeza de pez en la galería de las Vigas Ornamentadas



La cabeza de pez en la Estela de Yauya - Chincho



La cabeza de pez en columna de la Portada de las Falcónidas

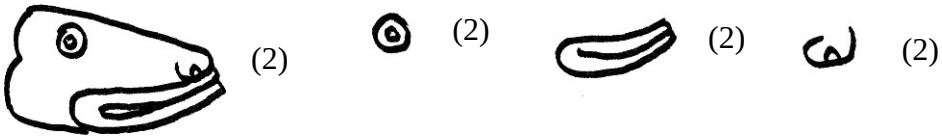
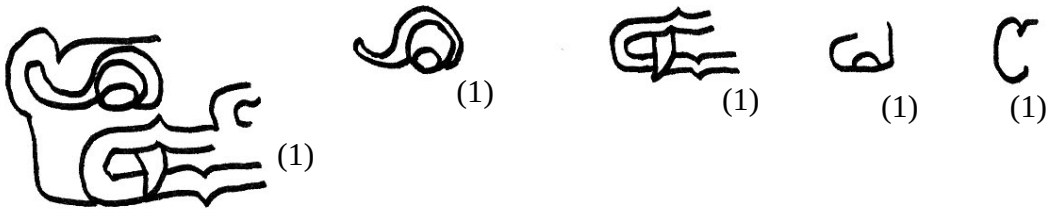
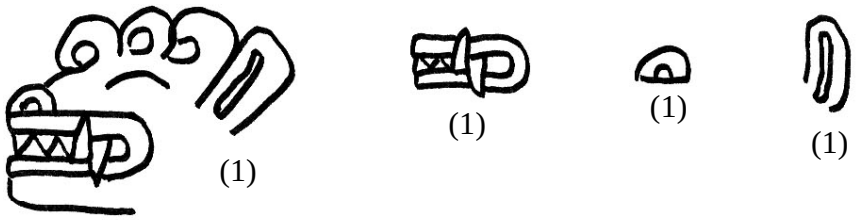


Gráfico Nº 211: Cabeza de Pez
Población Analizada

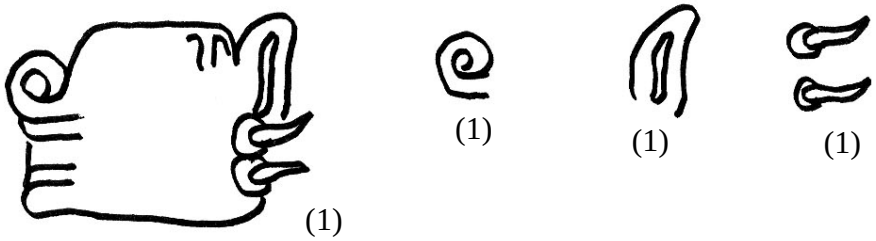
Felino al exterior de Dragón A de Obelisco Tello



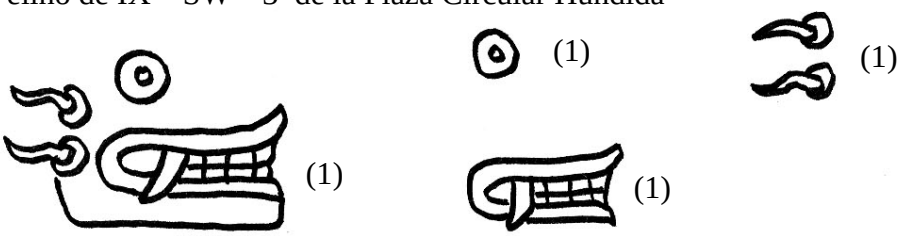
Felino de VI – SE – 1 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – SE – 1 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – SW – 3 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – NW – 10

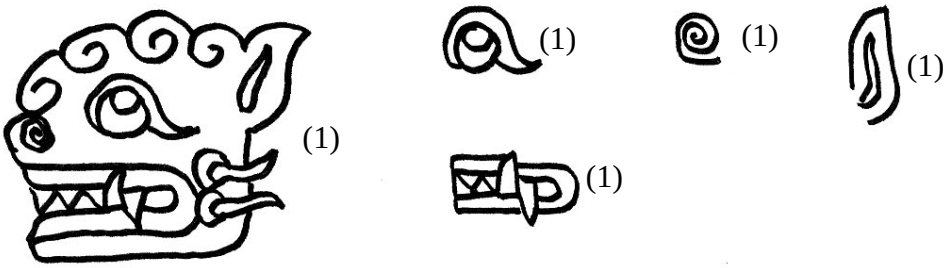
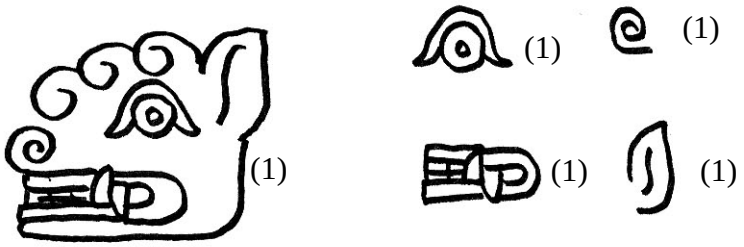
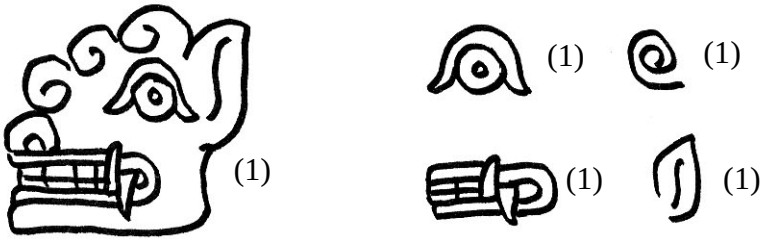


Gráfico Nº 212: Cabeza de felino.
Población Analizada

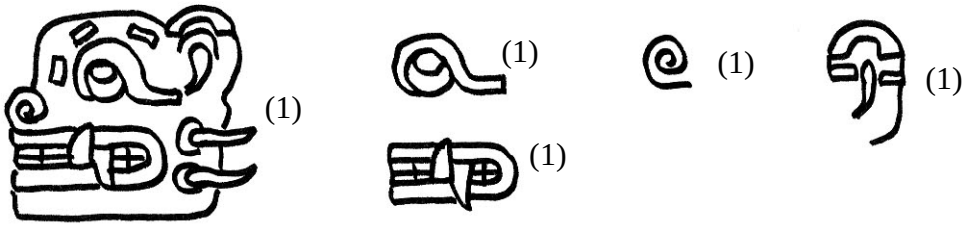
Felino de IX – NW – 13 de la Plaza Circular Hundida



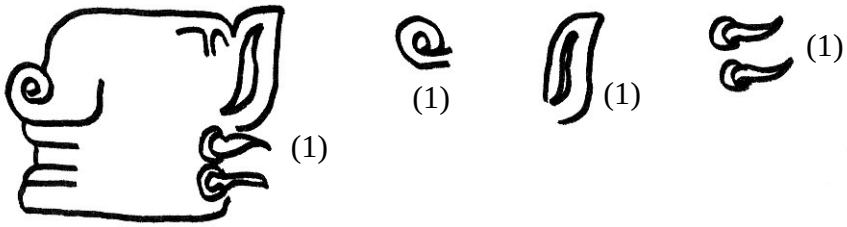
Felino de IX – NW – 14 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – NW – 5 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – NW – 6 de la Plaza Circular Hundida



Felino de IX – NW – 9 de la Plaza Circular Hundida

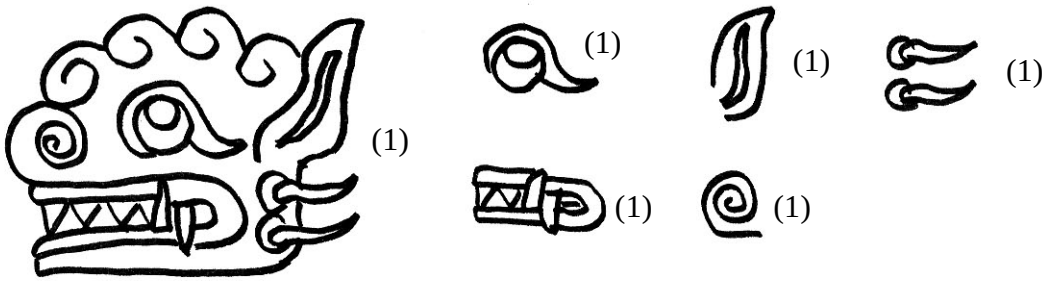
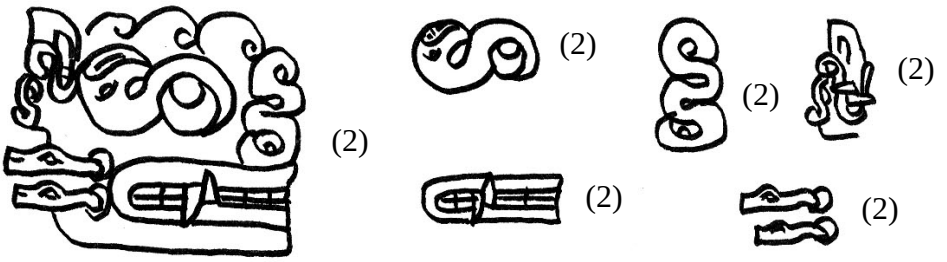


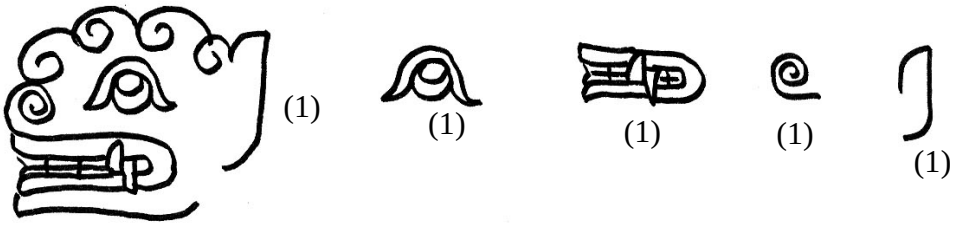
Gráfico Nº 212: Cabeza de Felino
Población Analizada

Felino de la cornisa de los jaguares

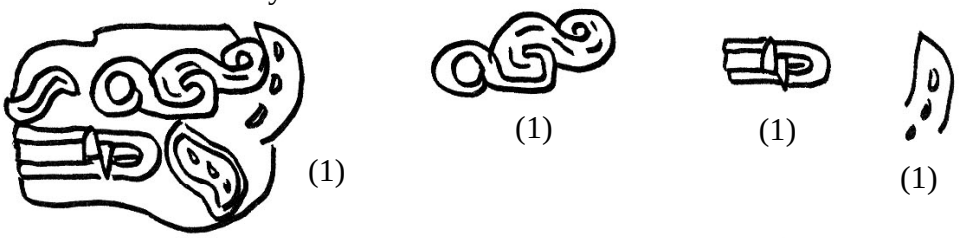


Felino de la escultura 37 (Tello, 1960)

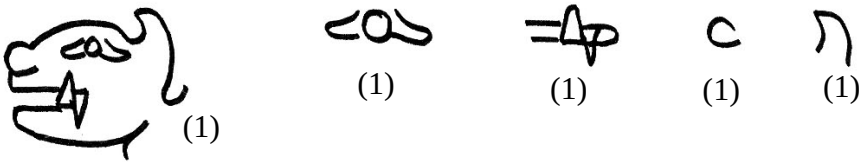
Felino en lumbreras, 1977



Felino del Mortero de Pensylvania



Felino de escultura 34 (Tello, 1960)



Felino en dibujo de Lumbreras, 1977

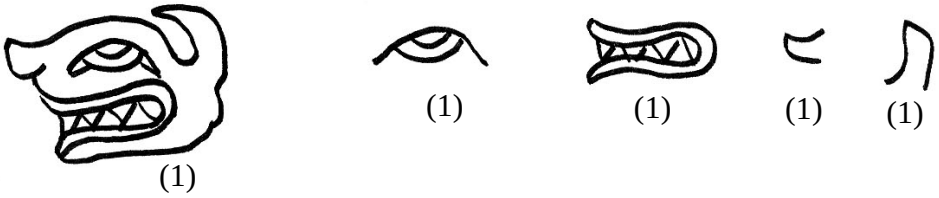
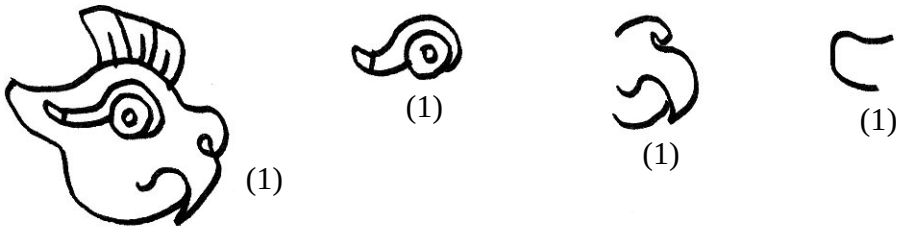
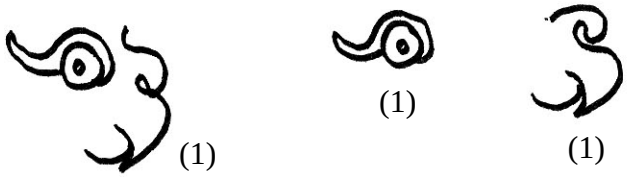


Gráfico Nº 212: Cabeza de felino
Población Analizada

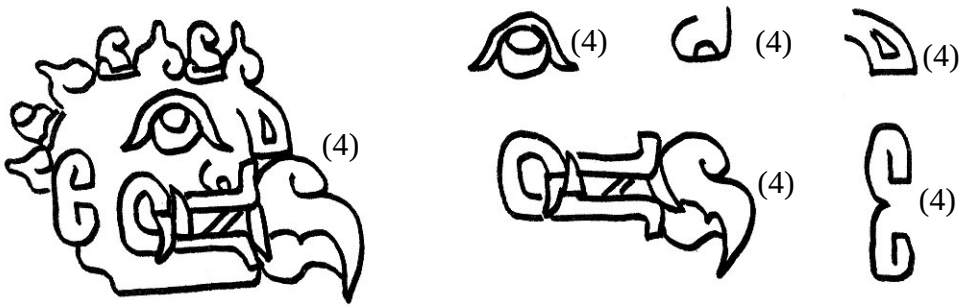
Cabeza de ave de alas extendidas en el Obelisco Tello



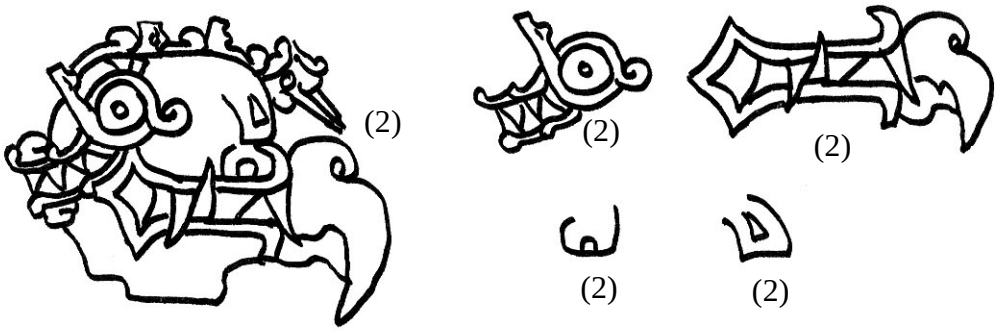
Cabeza de ave de perfil en el Obelisco Tello



Cabeza de ave de perfil en Portada de las Falcónidas



Cabeza de ave de perfil en Portada de las Falcónidas



Cabeza de ave de perfil en Portada de las Falcónidas

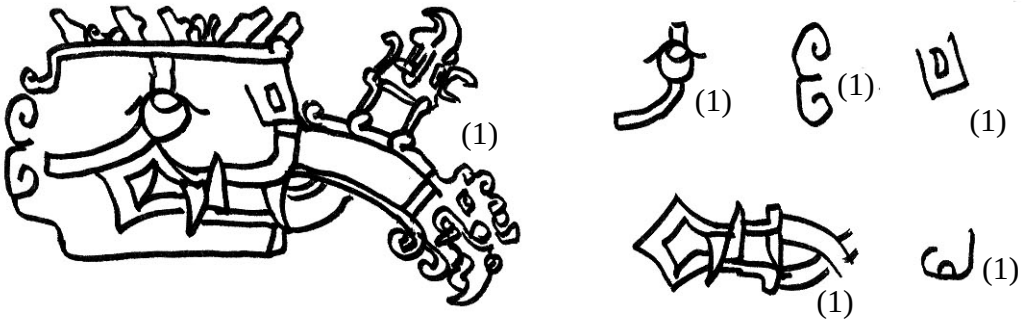
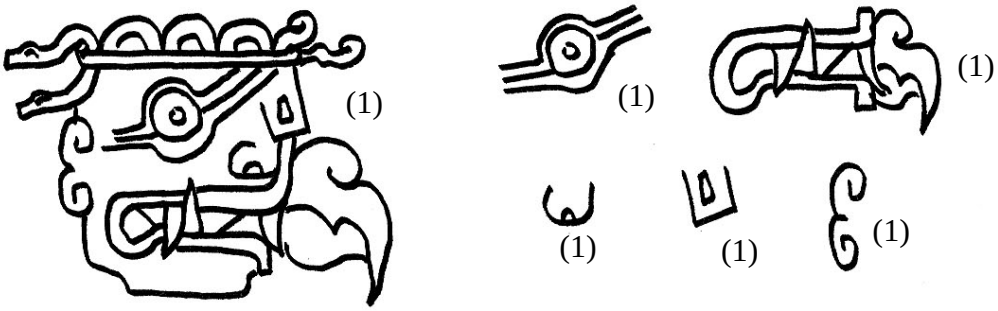
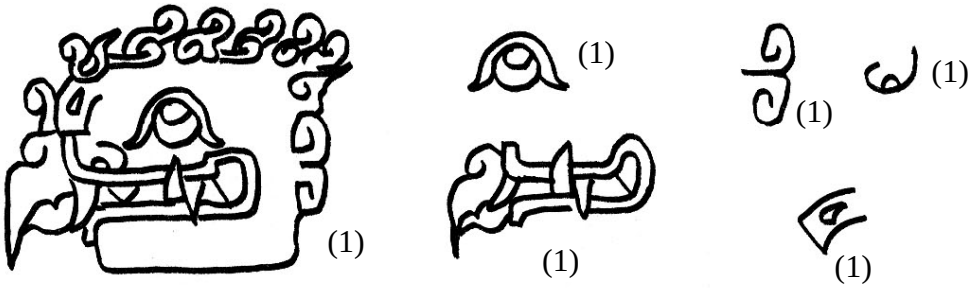


Gráfico Nº 213: Cabeza de ave
Población Analizada

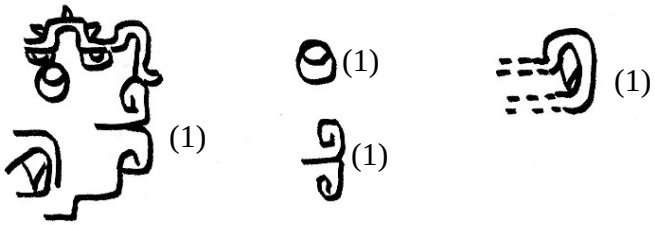
Cabeza de ave de perfil en Portada de las Falcónidas



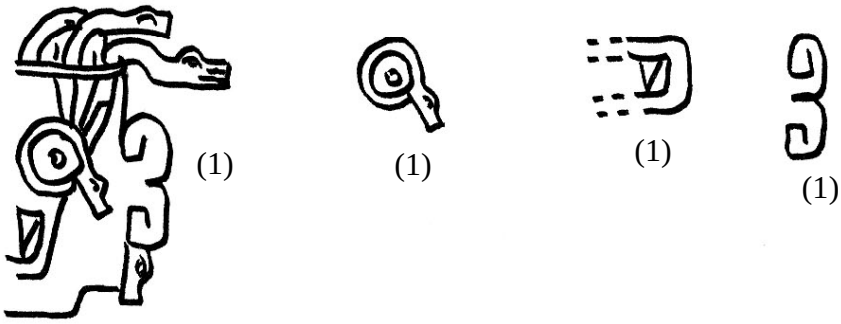
Cabeza de ave de perfil en Escultura 11 (Tello, 1960)



Cabeza de ave de perfil en Escultura 26 (Tello, 1960)



Cabeza de ave de perfil en Escultura 14 (Tello, 1960)



Cabeza de ave de perfil en Escultura 13 (Tello, 1960)

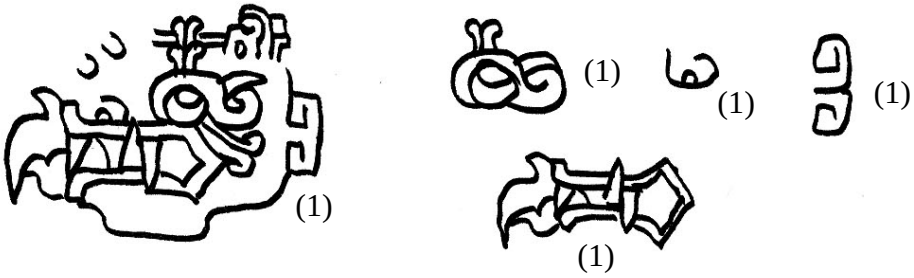
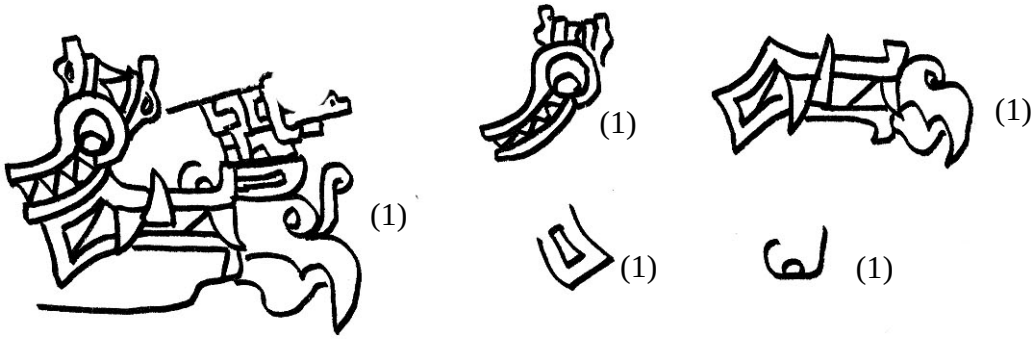
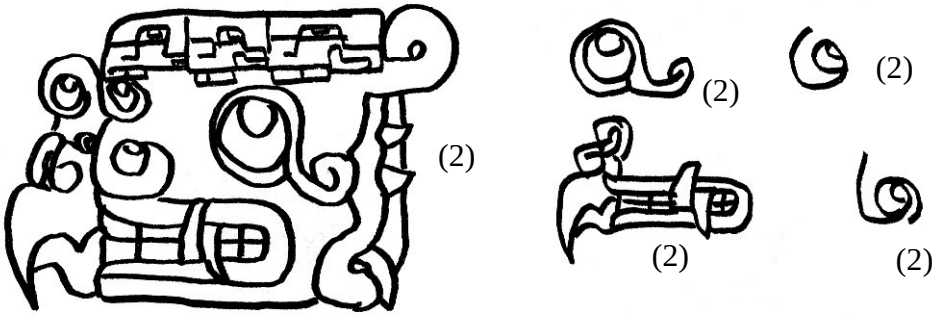


Gráfico Nº 213: Cabeza de ave
Población Analizada

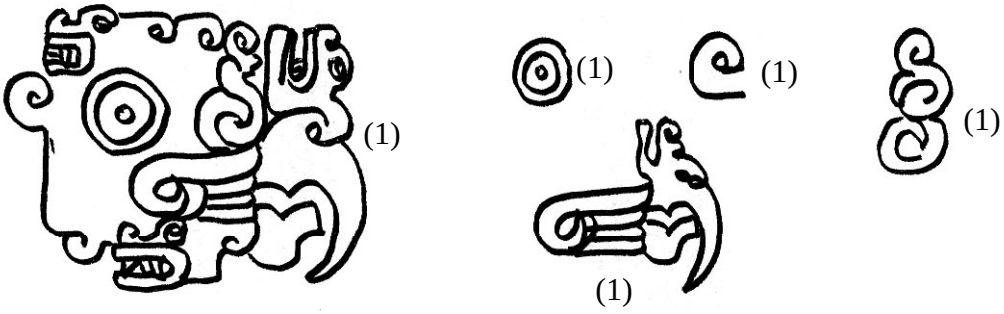
Cabeza de ave de perfil en Escultura 12 (Tello, 1960)



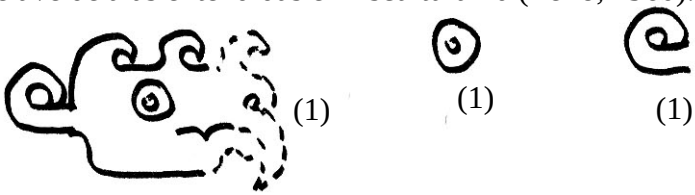
Cabeza de ave de alas extendidas en Rowe, 1967, 1973



Cabeza de ave de alas extendidas en Rowe, 1967, 1973



Cabeza de ave de alas extendidas en Escultura 10 (Tello, 1960).



Cabeza de ave de alas extendidas en Escultura 9 (Tello, 1960).

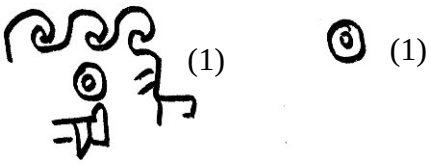


Gráfico Nº 213: Cabeza de ave
Población Analizada

1. Gran imagen
2. Portador de estólica y objeto desconocido
3. Tañedor de caracola
4. Tañedor de caracola
5. Portador de objeto desconocido.
6. Portador de cactus
7. Portador de macha
8. Portador de macha
9. Actitud de mocha
10. Actitud de mocha
11. Actitud de vuelo
12. Actitud de vuelo
13. Portador de flor
14. Portador de flor
15. Portador de cetros

Gráfico Nº 214: Análisis de la cabeza de antropomorfo en toda la población estudiada

16. Portador de cabeza y estólica.

17. Portador de cabeza y estólica

18. Portador de cuchillo y tañedor de caracol

19. Portador de cabeza

20. Portador de mazo

21. Portador de mazos

22. Portador de stromibus y spondylus

23. Actitud de “Mocha”

24. Portador de cetro serpiente y tañedor de caracol.

25. Portador de estólica

26. Portador de spondylus

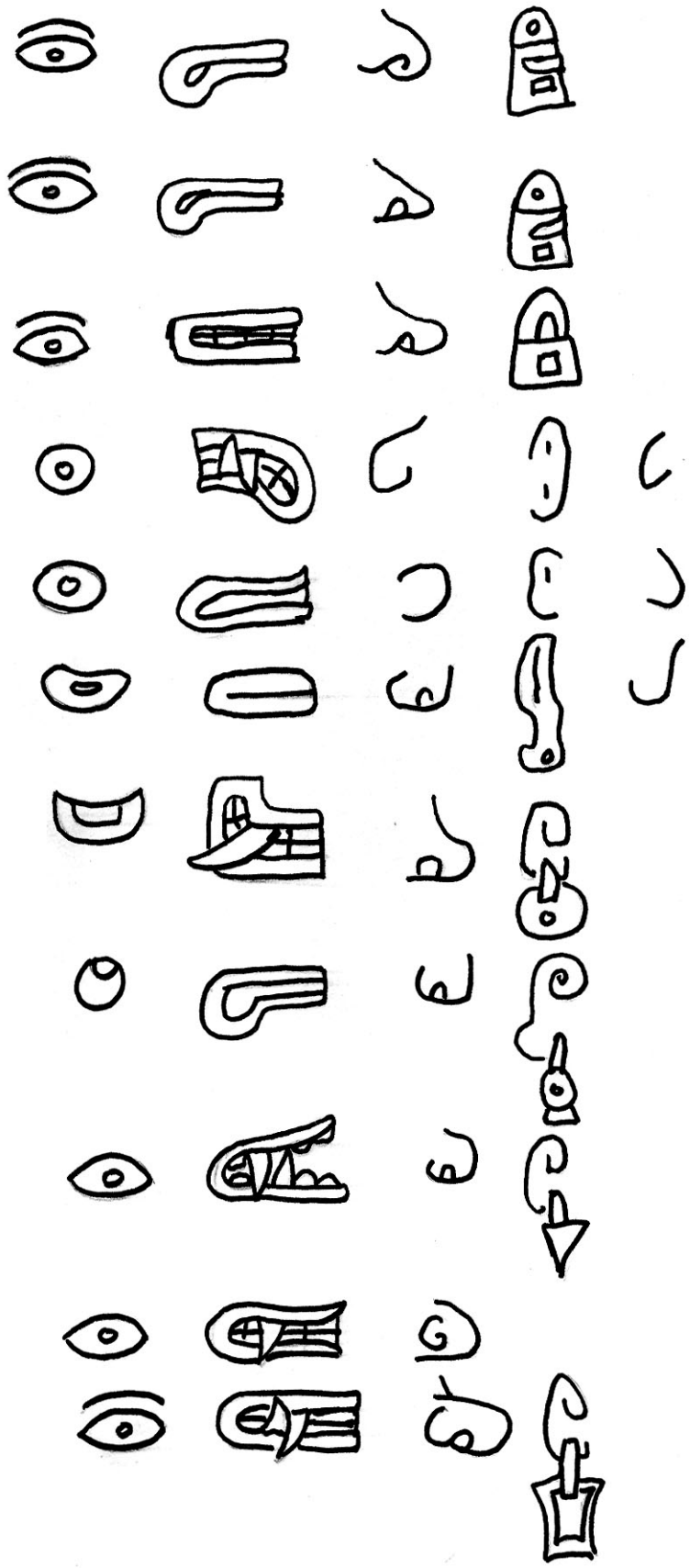


Gráfico Nº 214: Análisis de la cabeza de Antropomorfo
en toda la población estudiada

Componente ojo

= 3

= 191

= 210

= 29

= 10

= 2

= 1

= 433

= 12

= 1

Pupila arriba: 441
Pupila al centro: 2
Pupila abajo: 3

Componente boca

= 205

= 21

= 2

= 1

= 2

= 2

Componente nariz

= 139

= 4

= 9

=14

Gráfico Nº 215: Componentes recurrentes en el grafema serpiente

= 213

= 184

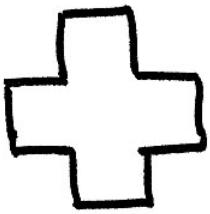
= 49

Total = 446

Gráfico Nº 216: Serpientes más recurrentes

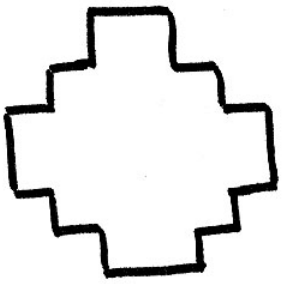
Figuras base

Componentes



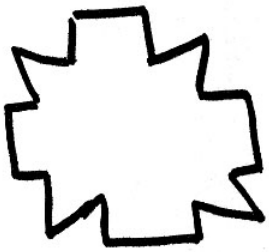
Cruz Cuadrada Sencilla

Órbita circular



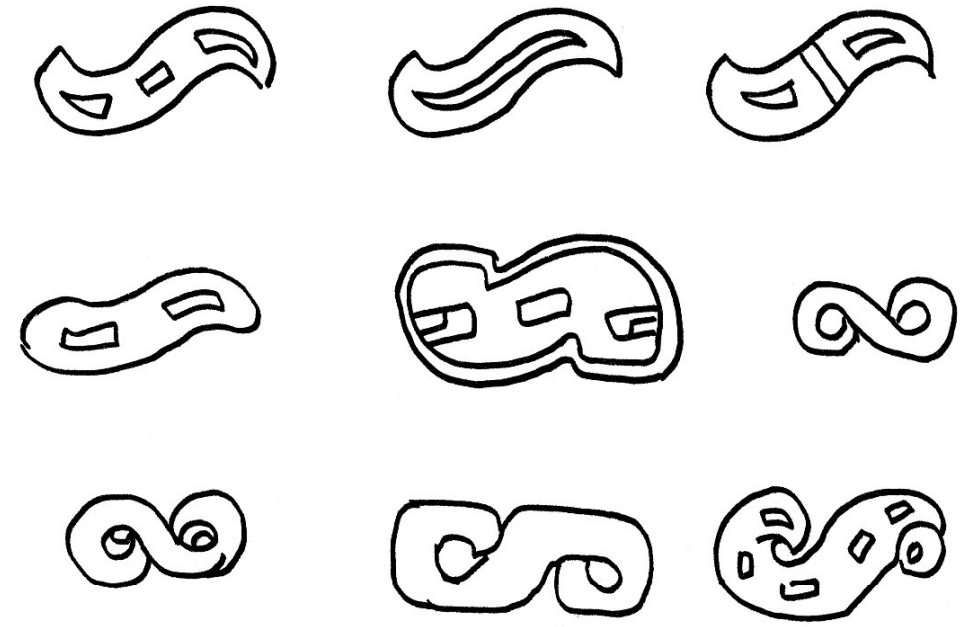
Ojo de órbita circular y pupila al medio

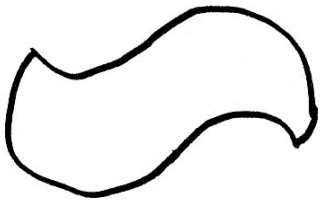
Cruces Cuadradas Complejas



Ø Sin componente interno

Gráfico Nº 217: Análisis del Grafema Cruz Cuadrada





Forma básica

Componentes

Gráfico Nº 218: Variantes del grafema “S”

1	Q	DP	V	G				I
6	Q	DP	FP	PO		Hacha		C
7	Q	DP	FP	PO		Hacha		C
13	Q	DP	FP	PO		Cetro		E
2	Q	DP	F	PO	?		Estolica	E
12	Q	DP	F	PO	Spondylus		Strombus	E
11	Q	DP	F	PO		Cetro		E
10	Q	CUCI	F	PO	Flor			OT
9	Q	½	P	G				OT
4	C	DP	P	PO	?			E
5	C	DP	P	PO	Cactus			E
3	C	DP	P	PO	Strombus			E
15	C	DP	P	PO	Mazo			E
14	C	DP	P	PO	Cab. Trofeo			E
18	C	DP	P	PO	Cetro		Strombus	E
16	C	DP	P	PO	Cab. Trofeo		Estolica	E
17	C	DP	P	PO	Cuchillo		Strombus	E
8	V	DP	P	PO	Sogas			OT

Gráfico Nº 219: Análisis de las generalidades acerca de los antropomorfos

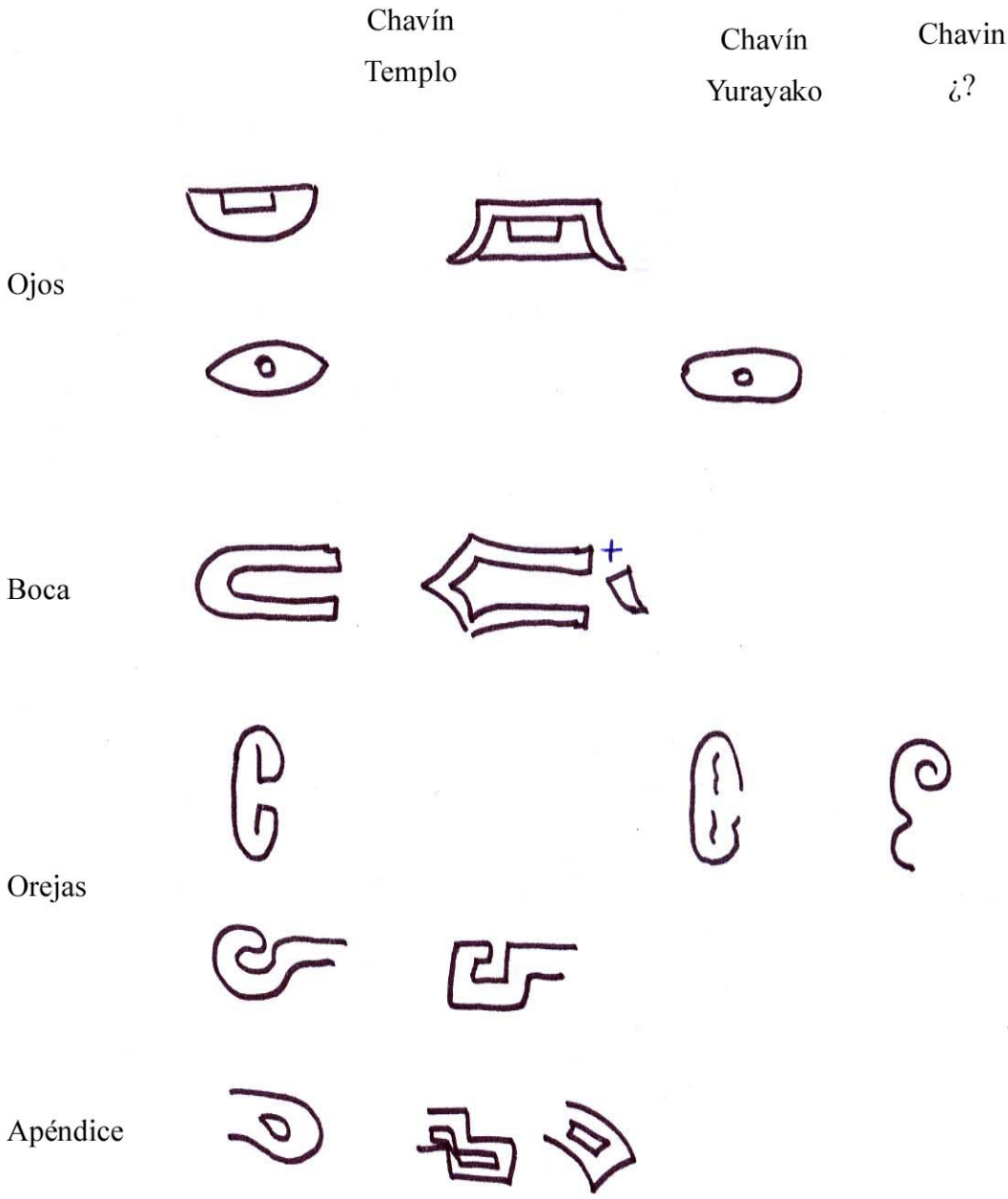


Gráfico N° 220: Algunas diferencias en las maneras de representar componentes entre Chavín Templo y Chavín Yurayako

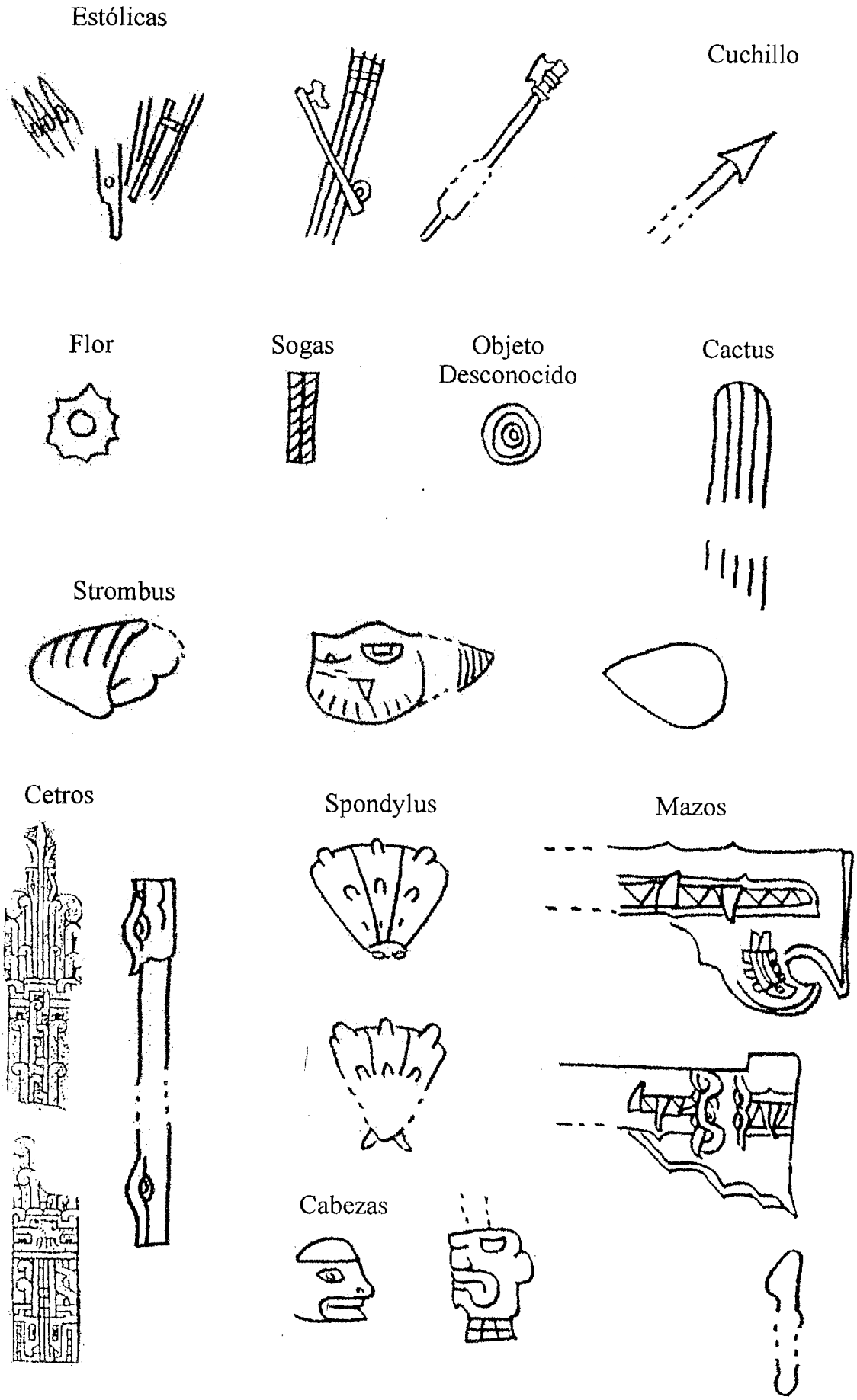
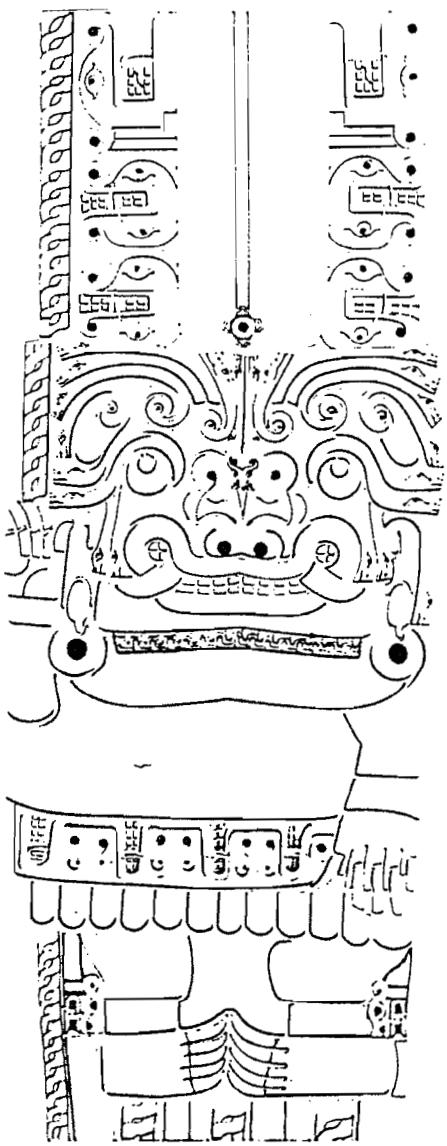


Gráfico N° 221: Objetos que portan los personajes Antropomorfos Chávin

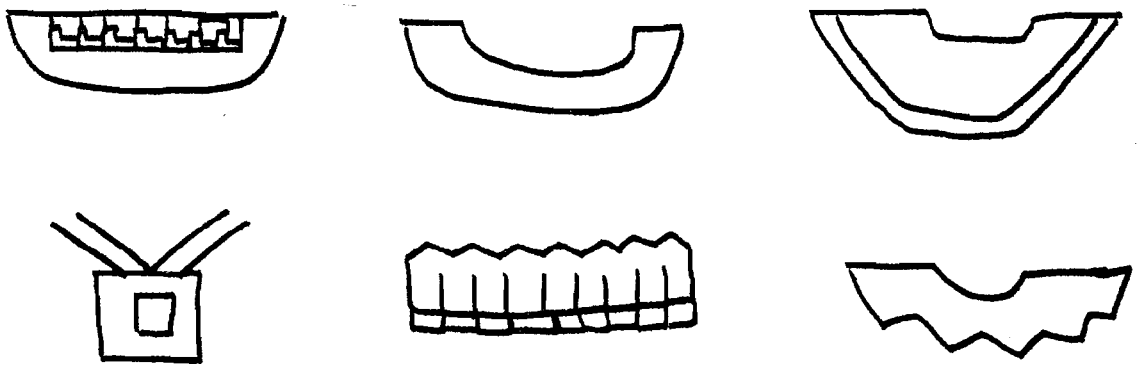


"Saludo" (?) de la Divinidad

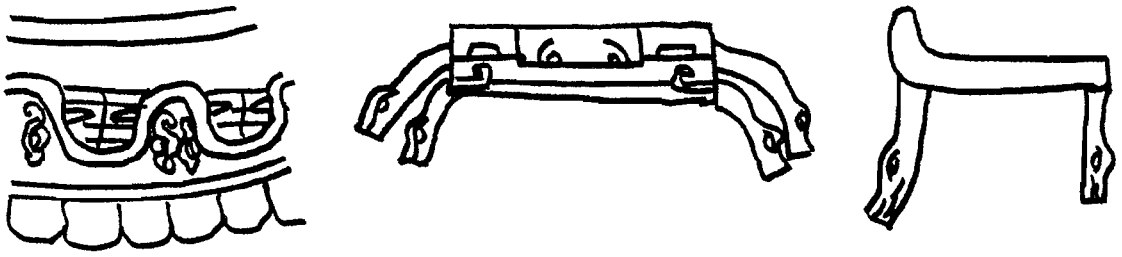
Gesto de "Mocha"

Gráfico N°222: Gestos realizados por los personajes antropomorfos.

Esclavinas:



Faja o prenda en la cintura:



Protector Coxal

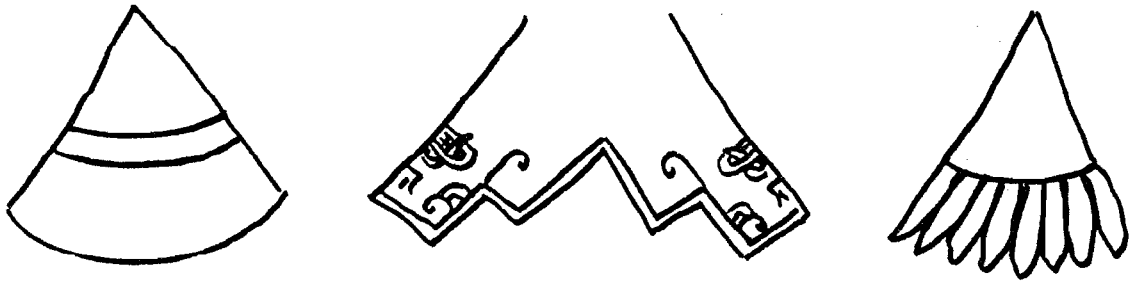


Gráfico N°223: Prendas de vestir usadas por los personales antropomorfos
(se ilustran sólo algunos, los principales)

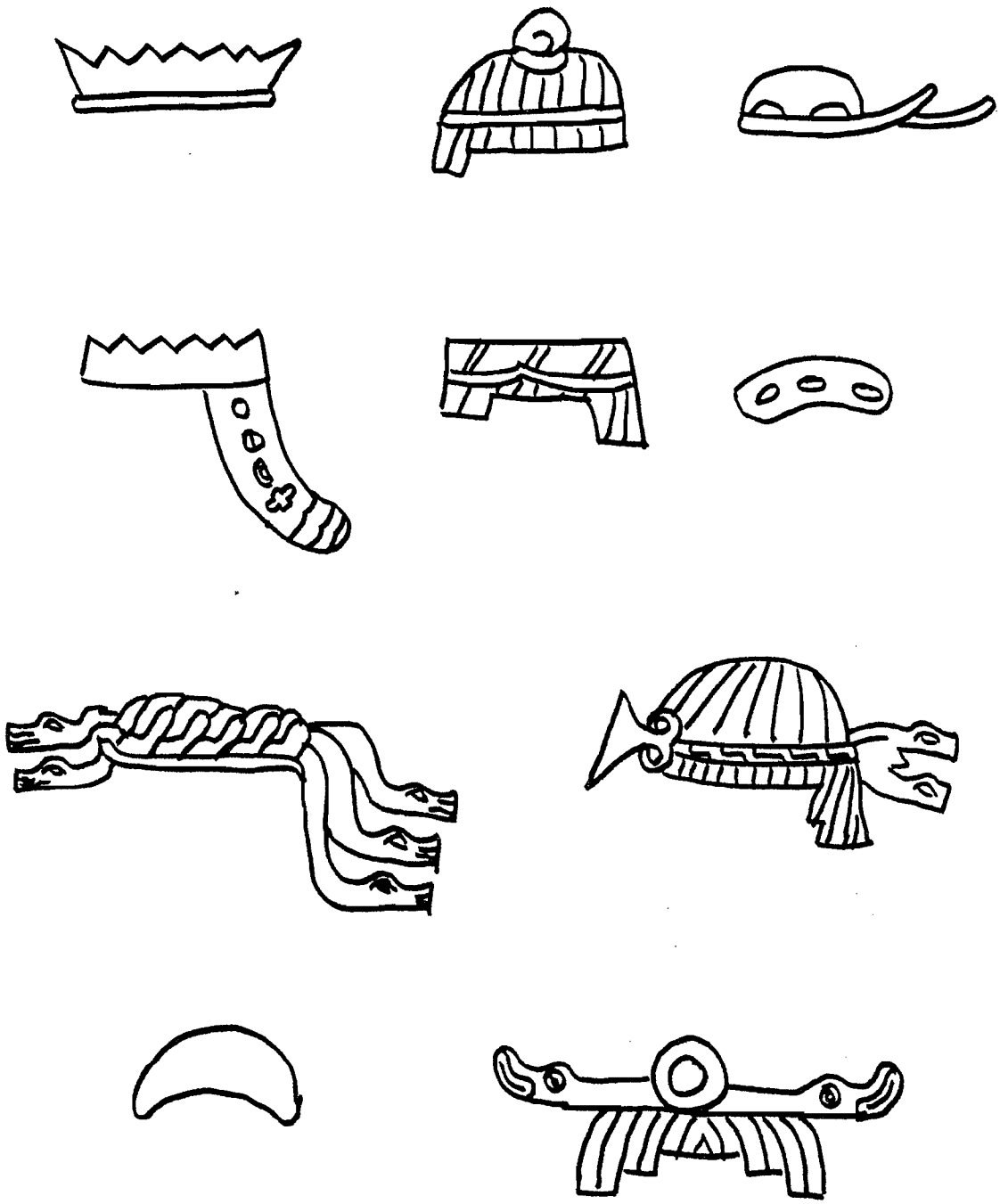


Gráfico N°224: Algunos tocados y sombreros en los personales antropomorfos

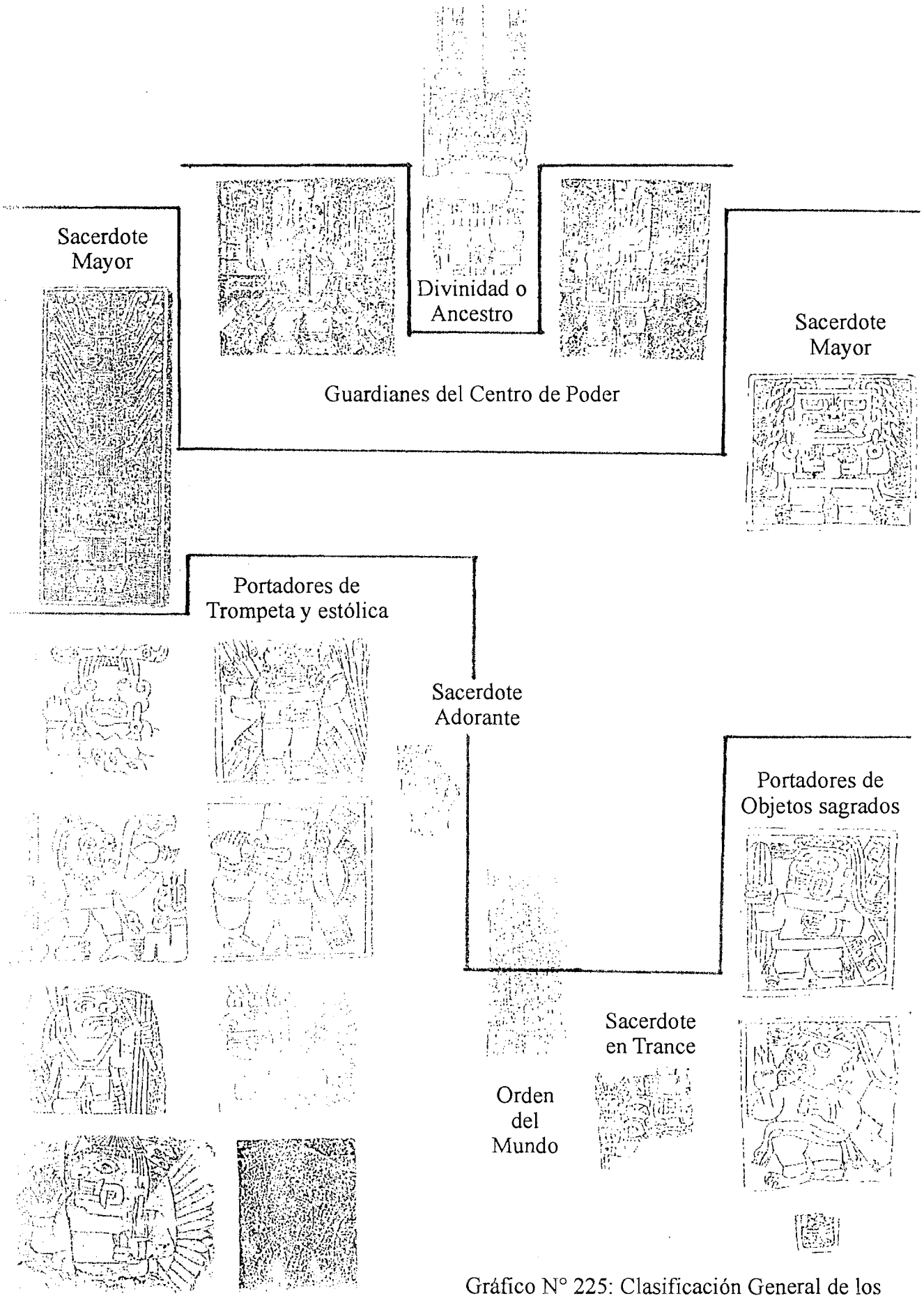
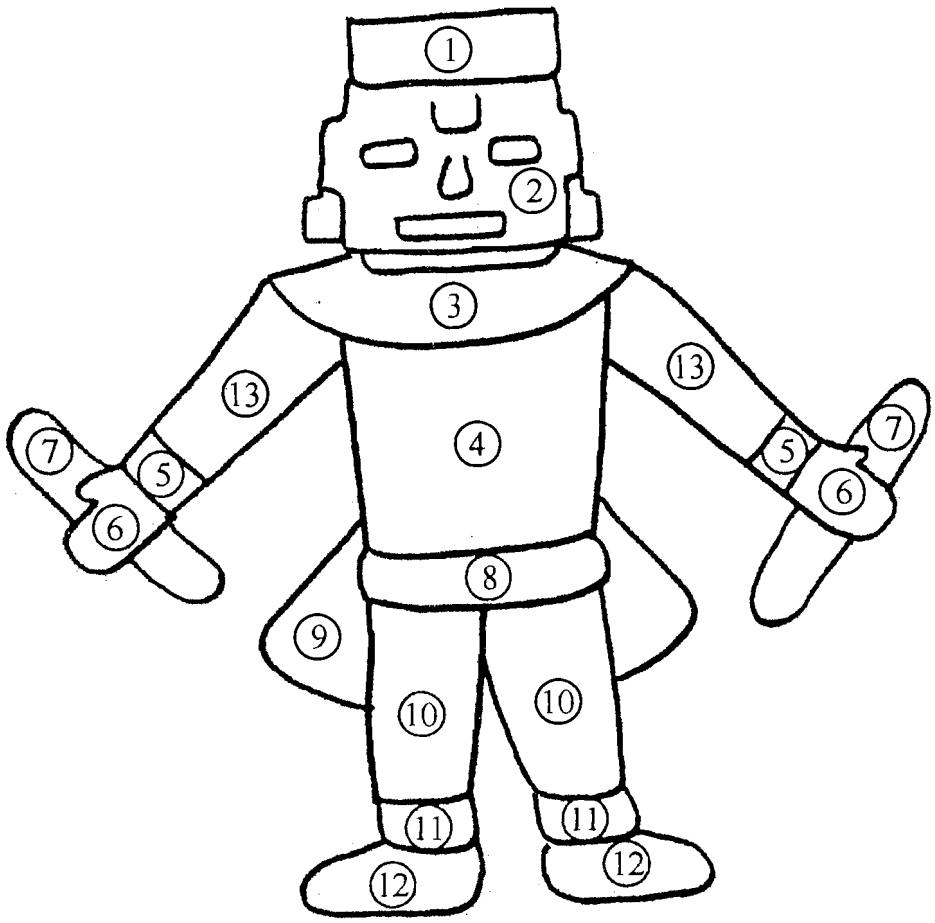


Gráfico N° 225: Clasificación General de los personajes antropomorfos



(1) Tocado o Sombrero

(2) Cabeza

- Ojo
- Boca
- Nariz
- Oreja
- Apéndice

(3) Esclavina

(4) Cuerpo

(5) Brazaletes

(6) Manos

(7) Objetos en las manos

(8) Prenda en la cintura

(9) Protector coxal

(10) Piernas

(11) Tobilleras

(12) Pies

(13) Brazos

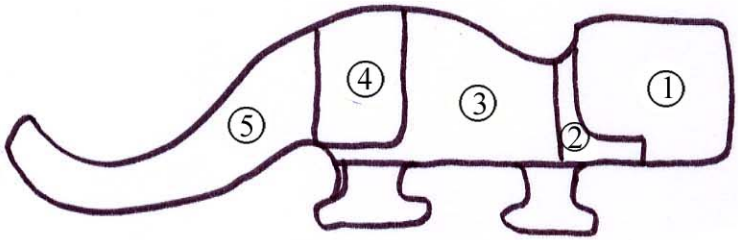
La figura estrictamente del cuerpo humano Chavín se compone de:

(2) Cabeza	(13) Brazos	(10) Piernas
(4) Cuerpo	(6) Manos	(12) Pies

Las prendas que van encima de la figura humana son:

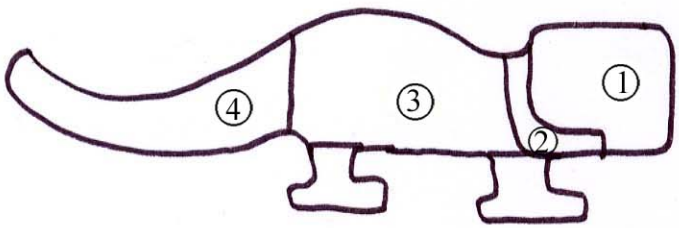
(1) Tocado	(3) Esclavina	(7) Objetos en las manos
(2) Pendientes	(5) Brazaletes	(8) Prenda en la cintura
(9) Protector coxal		
(11) Tobilleras		

Gráfico N° 226: Estructura interna del Antropomorfo Chavín



① Cabeza
② "L"
③ Cuerpo
④ Cabeza en cadera
⑤ Cola

Felino de Obelisco Tello: Cinco Elementos



① Cabeza
② "L"
③ Cuerpo
④ Cola

Felinos de la Plaza Circular Hundida: Cuatro Elementos

Gráfico N° 227: Clasificación de los conjuntos grafemáticos felinos de acuerdo a su estructura interna

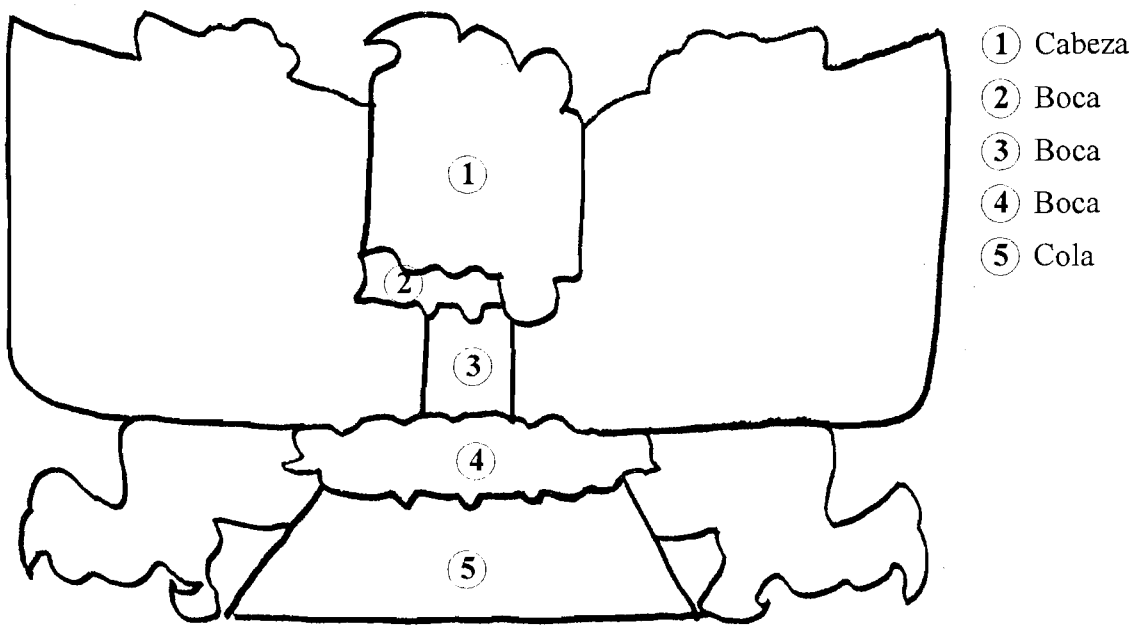


Gráfico N°228: Estructura interna de los Conjuntos Grafemáticos Ave de alas extendidas

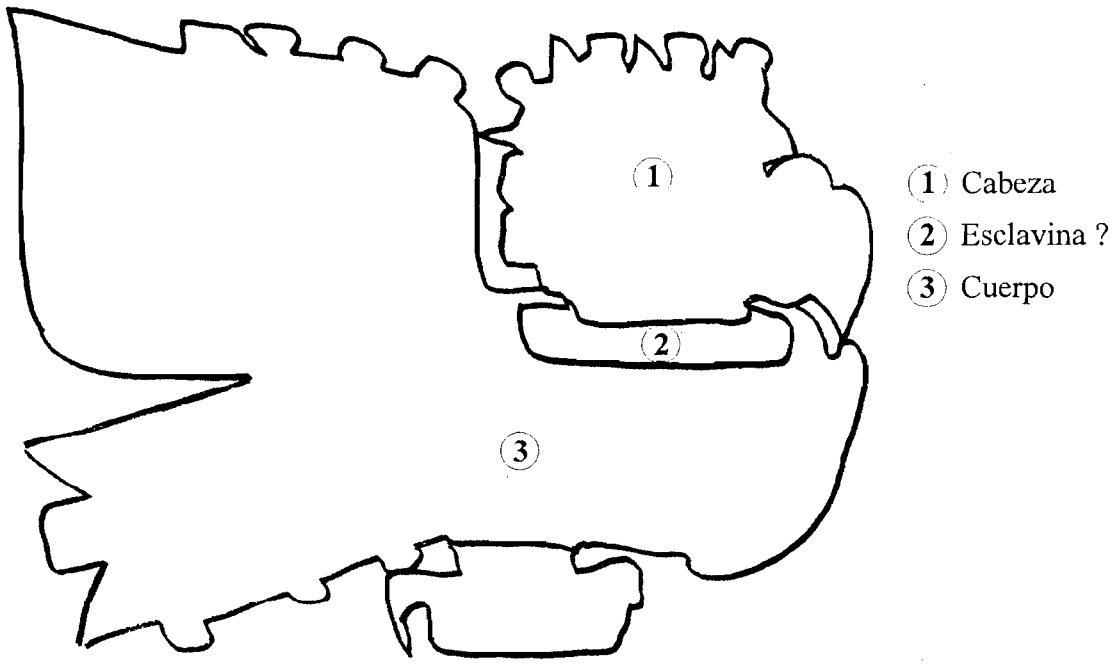


Gráfico N°229: Estructura interna de los Conjuntos Grafemáticos ave de perfil.

Obelisco Tello	Estructura	Estela de Yauya - Chincho
Conjunto de Cabezas	INICIO	Cabeza
Antropomorfo	1° INTERMEDIO	Boca
Cinta de Boca	UNION	Vértebras
Antropomorfo	2° INTERMEDIO	Boca
CQP Aleta	FINAL	CQP? Aleta

Gráfico N° 230: Características comunes de los
Dragones del Obelisco Tello y Estela de Yauya - Chincho

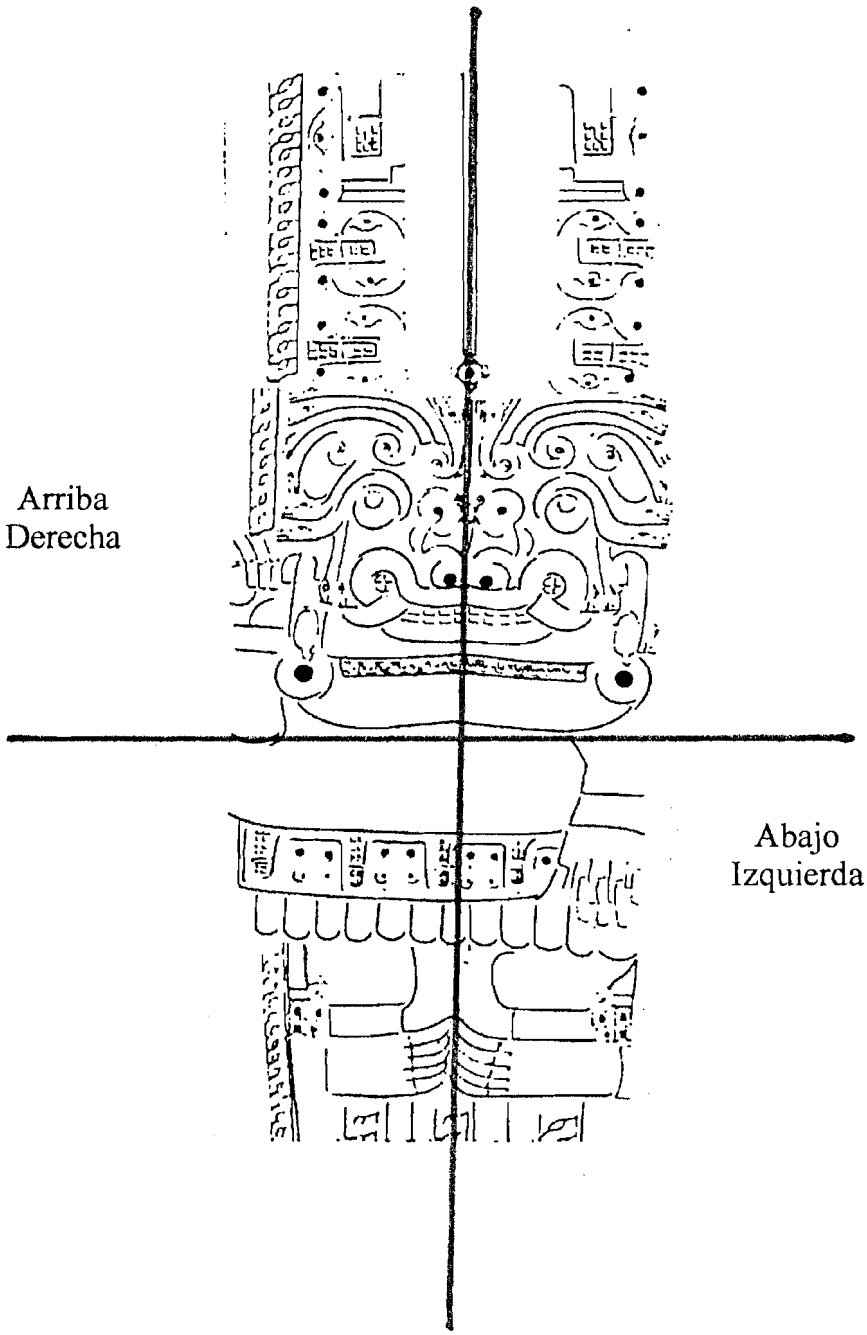
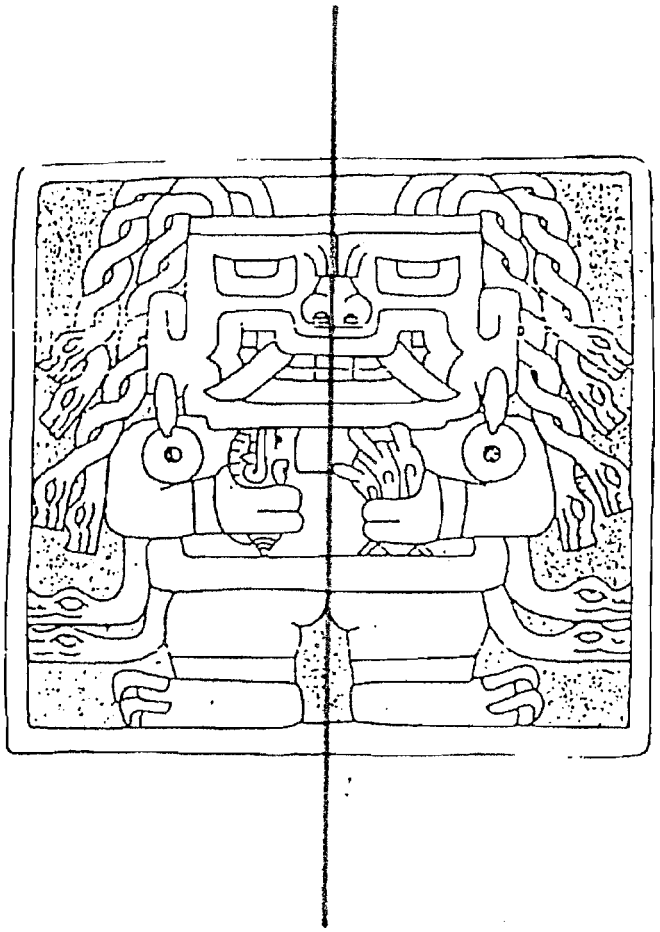


Gráfico N° 231: La Gran Imagen y las relaciones duales que se expresan en ella

Derecha
Strombus



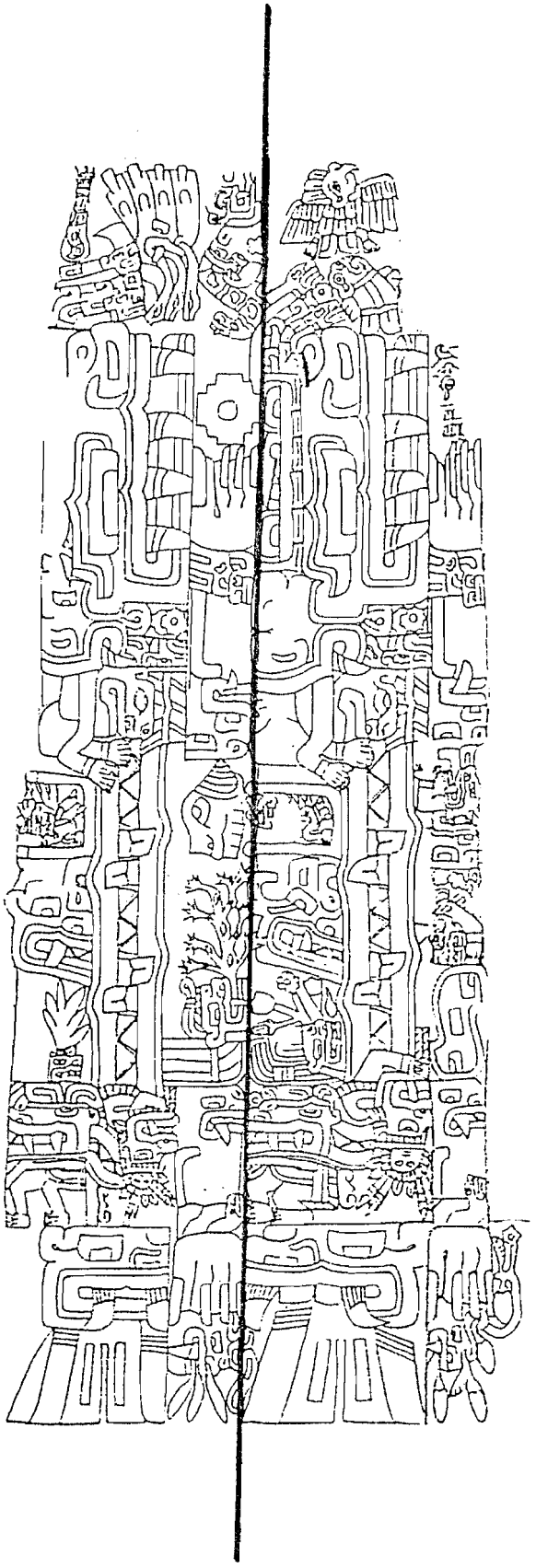
Izquierda
Spondylus

Gráfico N° 232: El Portador de conchas
y las relaciones duales que se expresan en el

Masculino

Consumo

6



Femenino

Producción

12

Gráfico N°233: El Obelisco Tello y las relaciones duales que se expresan en él.

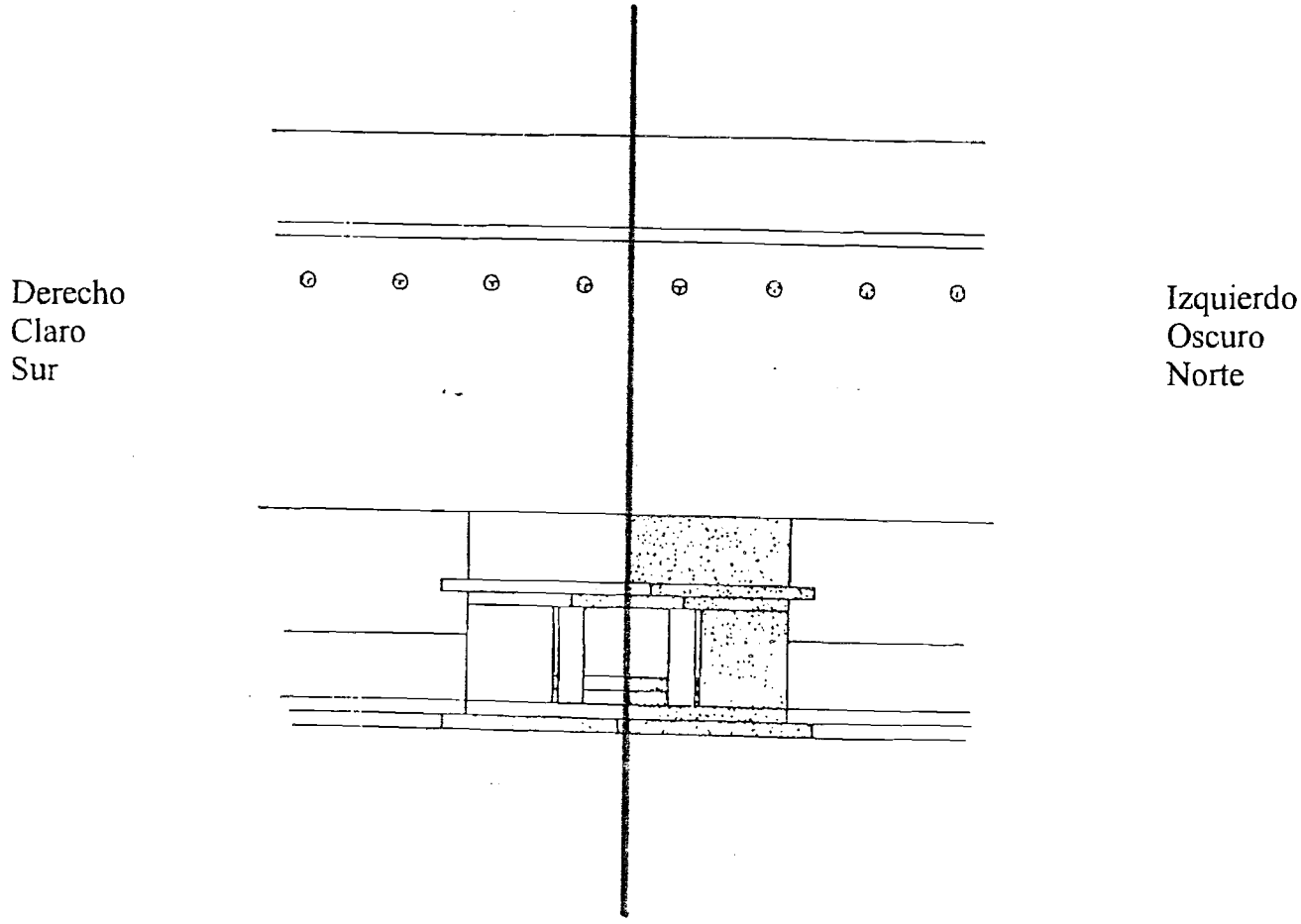


Gráfico N° 234: La fachada del Templo Tardío y las relaciones duales que se expresan en él.
(Tomado de Rowe, 1973)

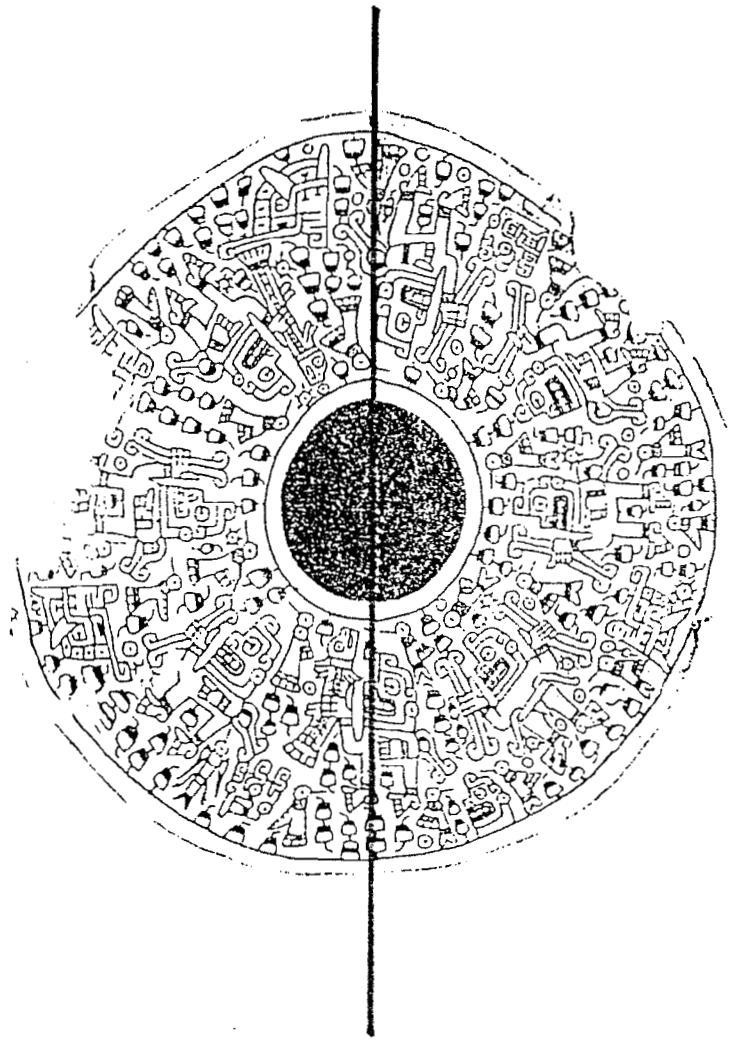


Gráfico N°235: Textil de Ullojalla y las relaciones duales que se expresan en él.

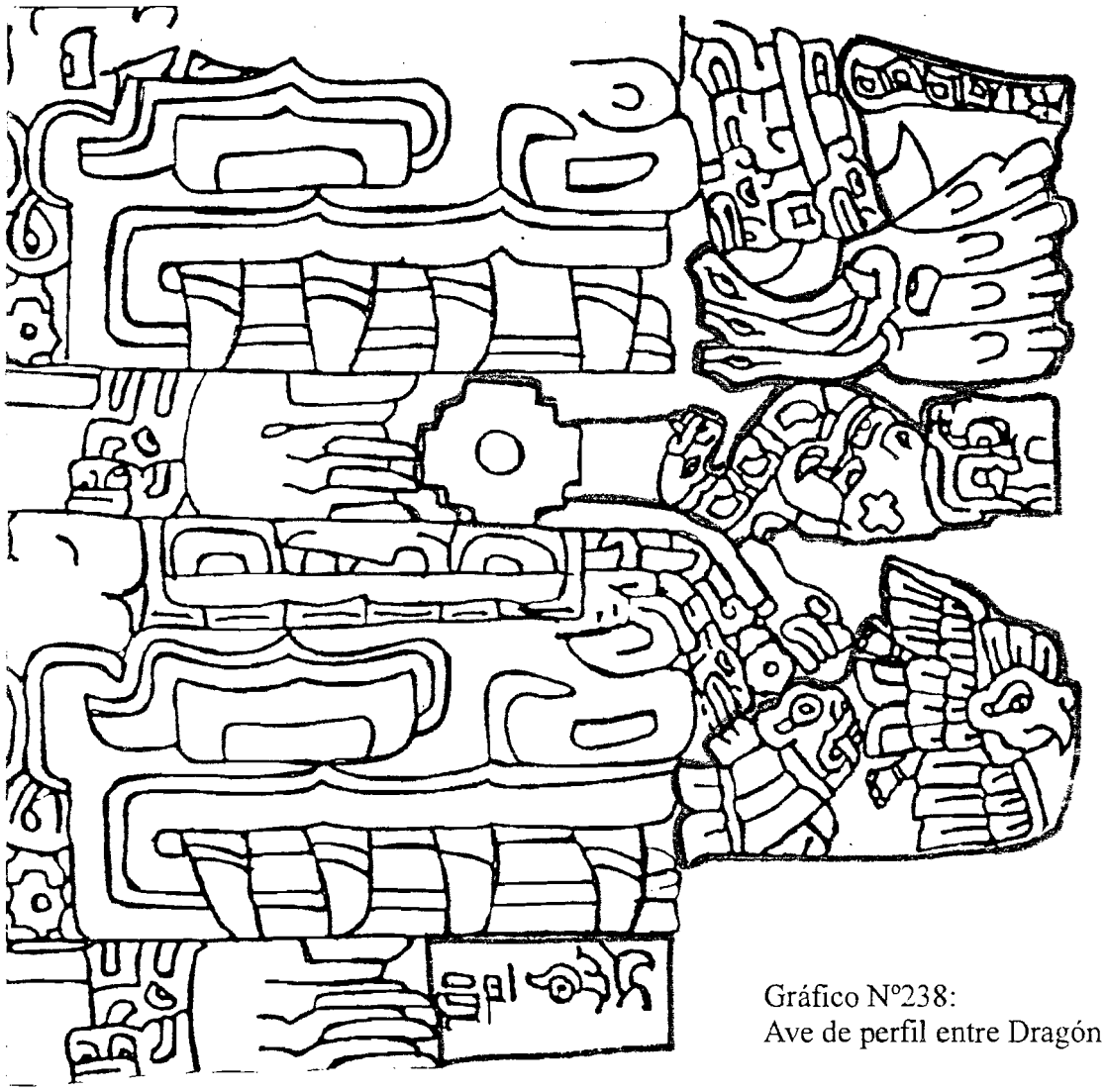
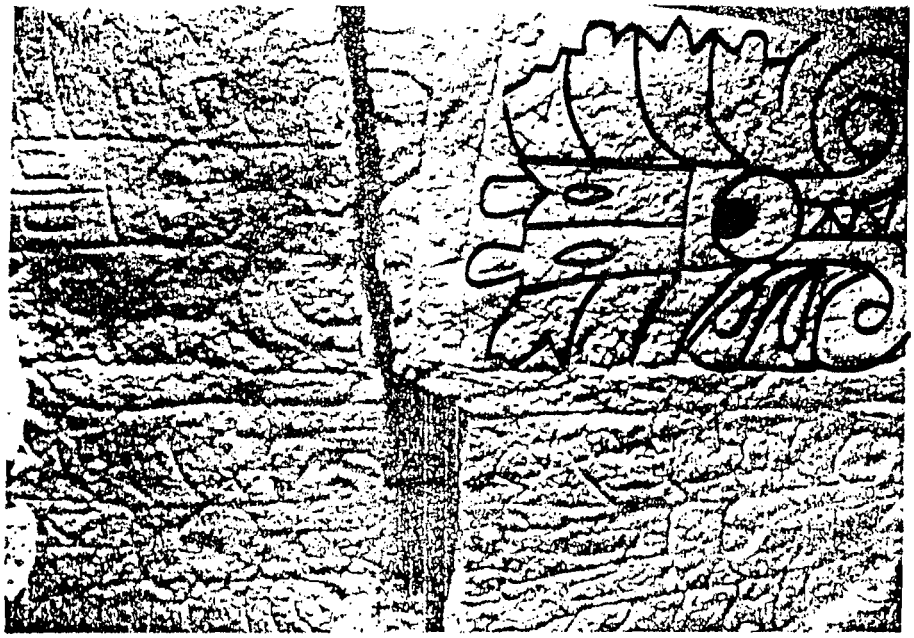


Gráfico N°236
Spondylus que produce y grafemas "S" frente a Dragón A Masculino

Gráfico N°239
Felino y Cruz cuadrada entre Dragón A masculino y el B Femenino.

Gráfico N°237
Pez y ave de alas extendidas frente a dragón B Femenino

Gráfico N°238:
Ave de perfil entre Dragón B Femenino y A Masculino



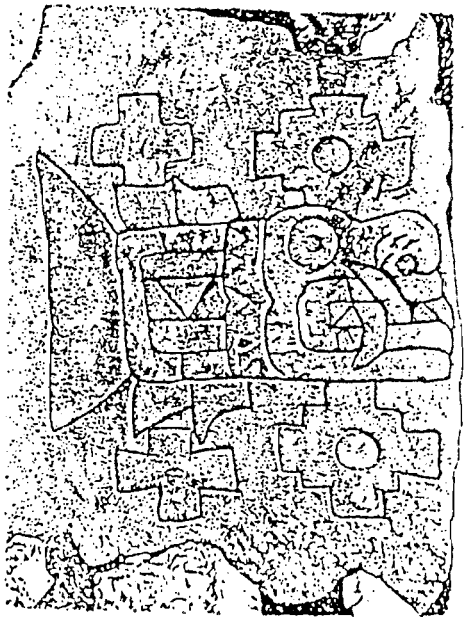


Gráfico N°240: Spondylus asociado a un pez que porta cruces cuadradas en la Galería de las Vigas ornamentadas.

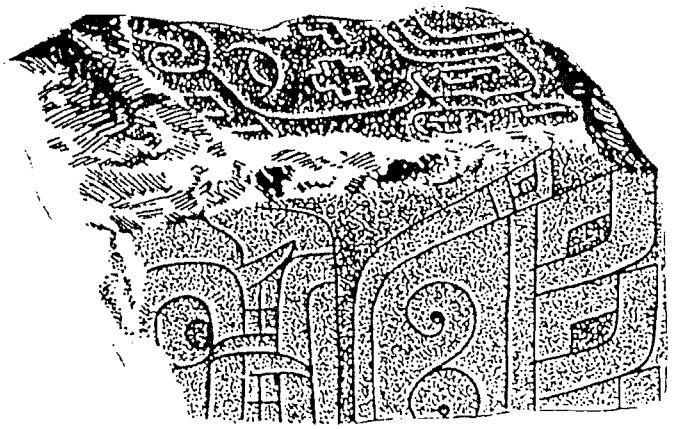


Gráfico N°242: Ave de alas extendidas y Felino en escultura 36 (Tello, 1960)

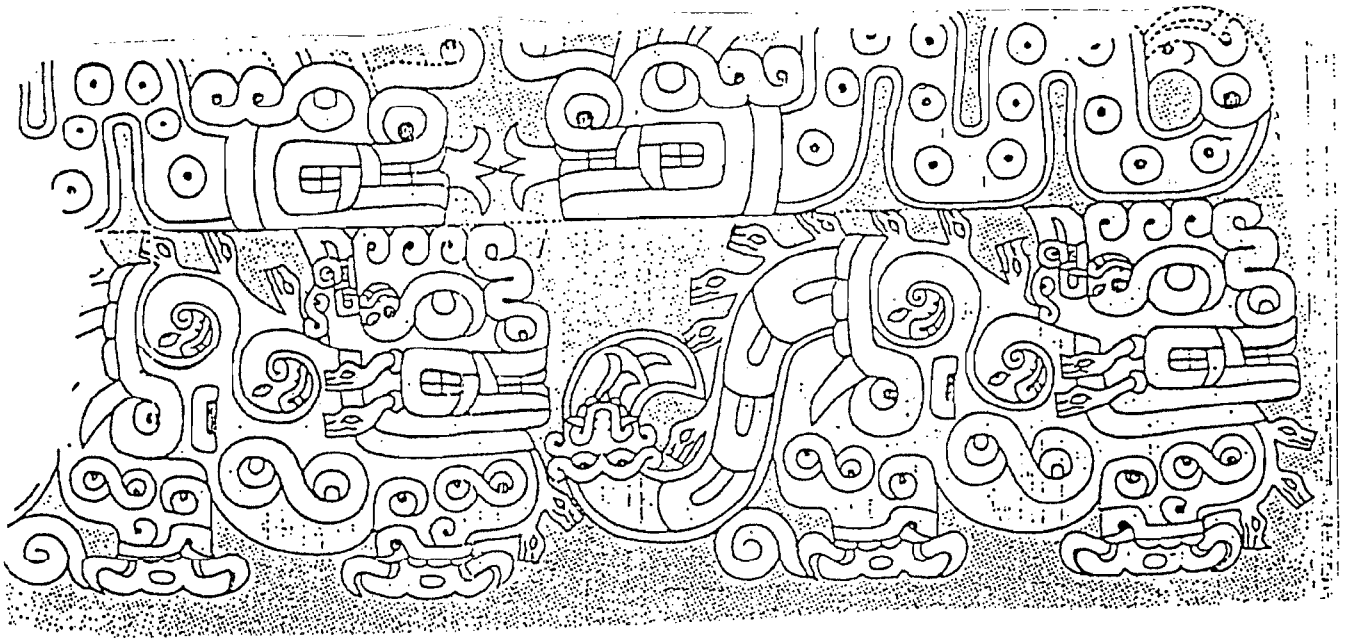


Gráfico N°241: Felinos y serpientes en la cornisa de los Jaguares

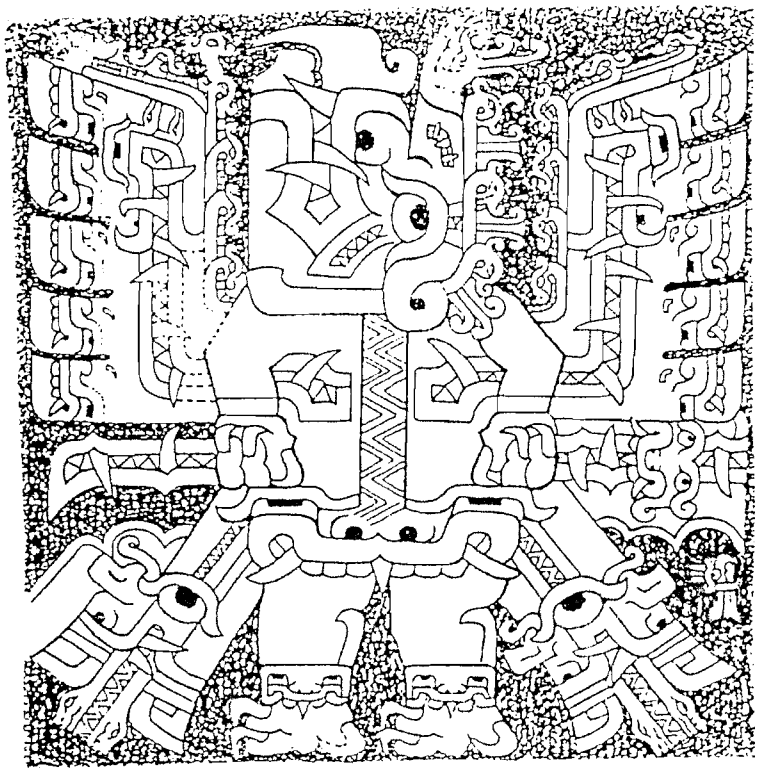


Gráfico N°243: Ave de perfil en antropomorfo de columna
de La Portada de las Falcónidas

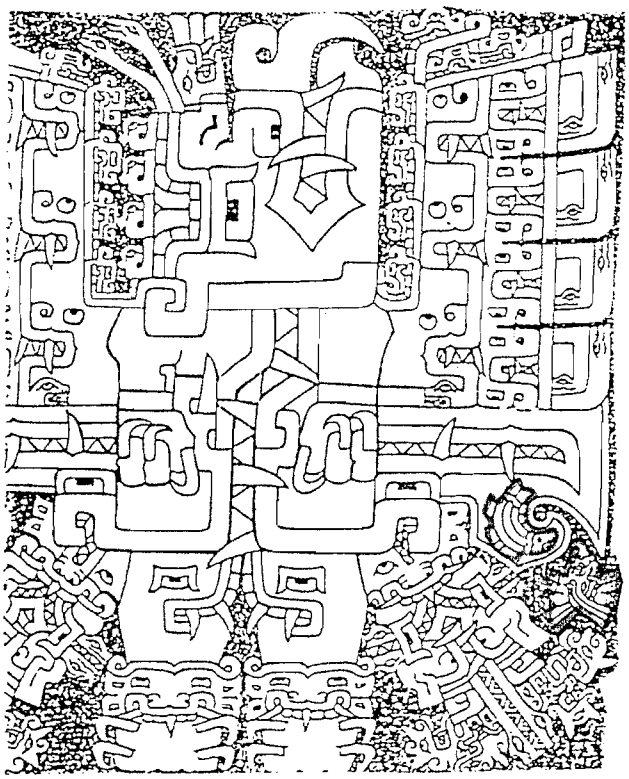


Gráfico N°244: Ave de las extendidas y pez en antropomorfo de columna
de La Portada de las Falcónidas

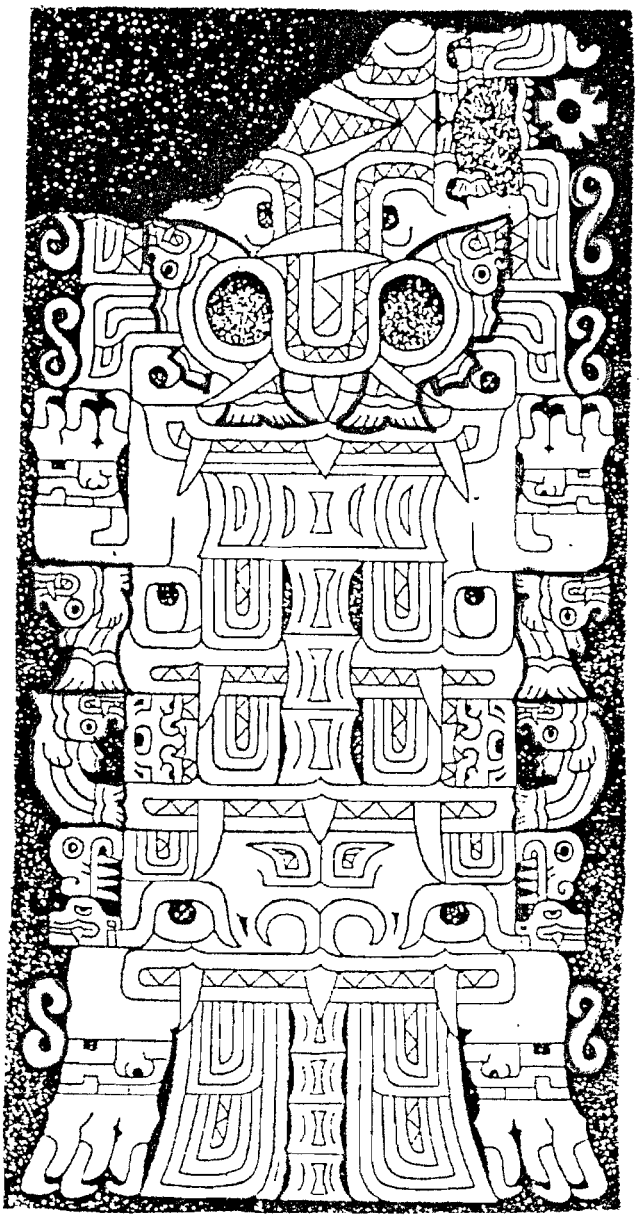


Gráfico N°245: Peces, cruces cuadradas y grafemas "S" en la Estela de Yauya

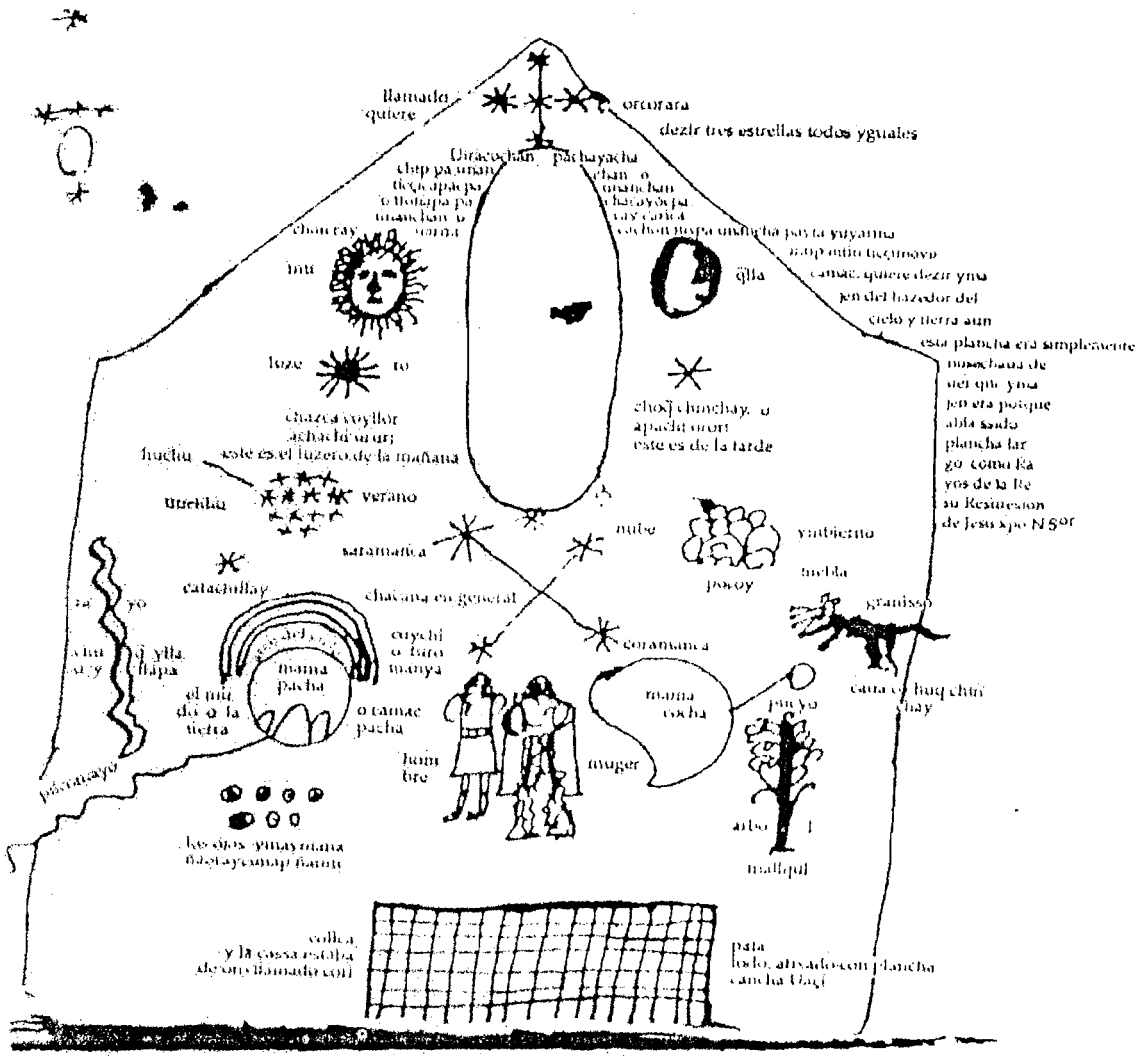


Gráfico N° 246: Altar Mayor del Coricancha
según Juan de Santa Cruz

Derecha

Sol

Lucero de la mañana

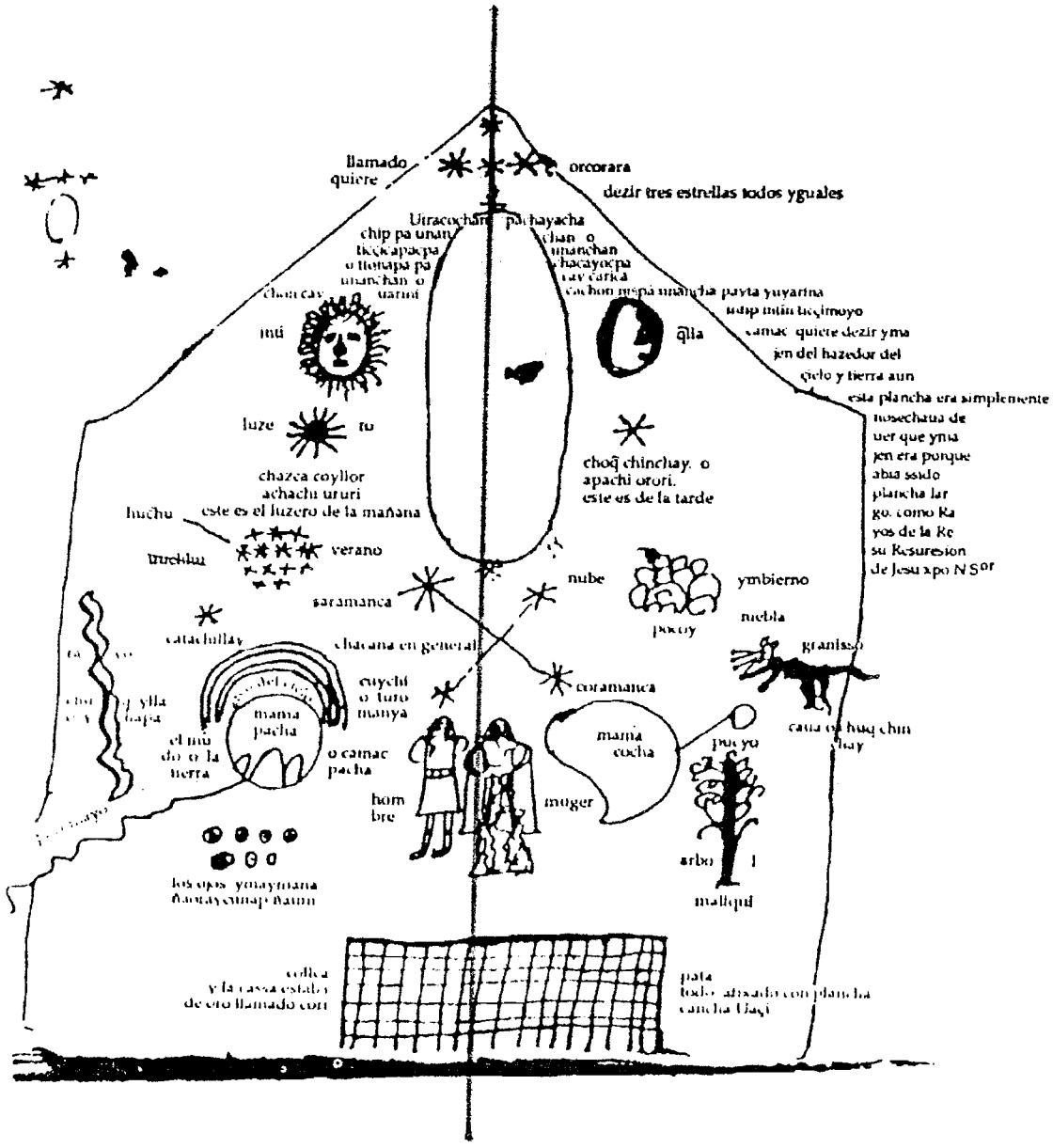
Verano

Rayo

Mamapacha

Hombre

Ojos Ymaymana



Izquierdo

Luna

Lucero de la Tarde

Invierno

Choque Chinchay

Mamacocha

Mujer

Arbol Mallki

Gráfico N° 247: Altar Mayor del Coricancha según
Juan de Santa Cruz adaptado para mostrar relaciones duales.

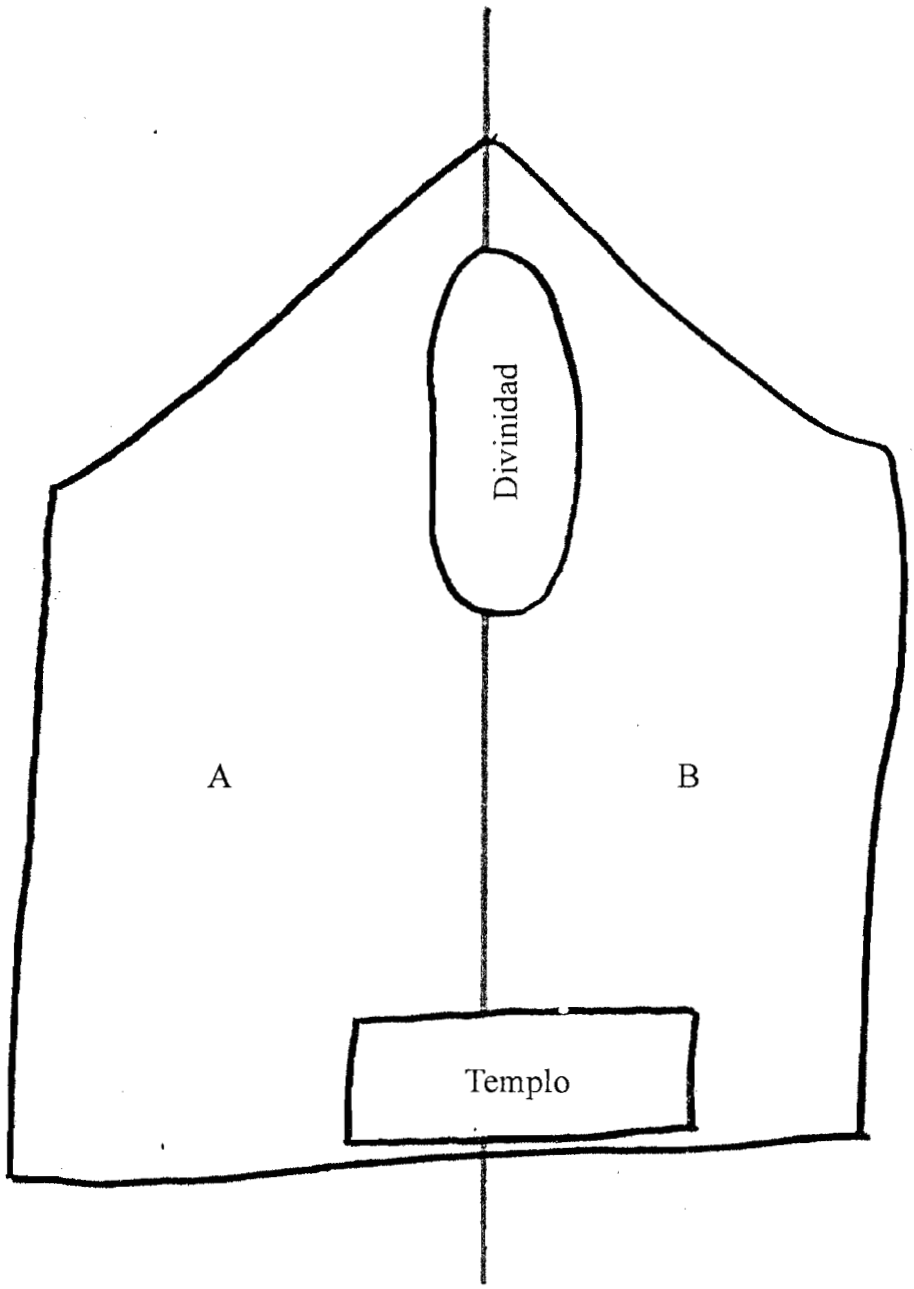


Gráfico N° 248: Esquema del Altar del Coricancha mostrando las relaciones duales y los elementos unificadores.

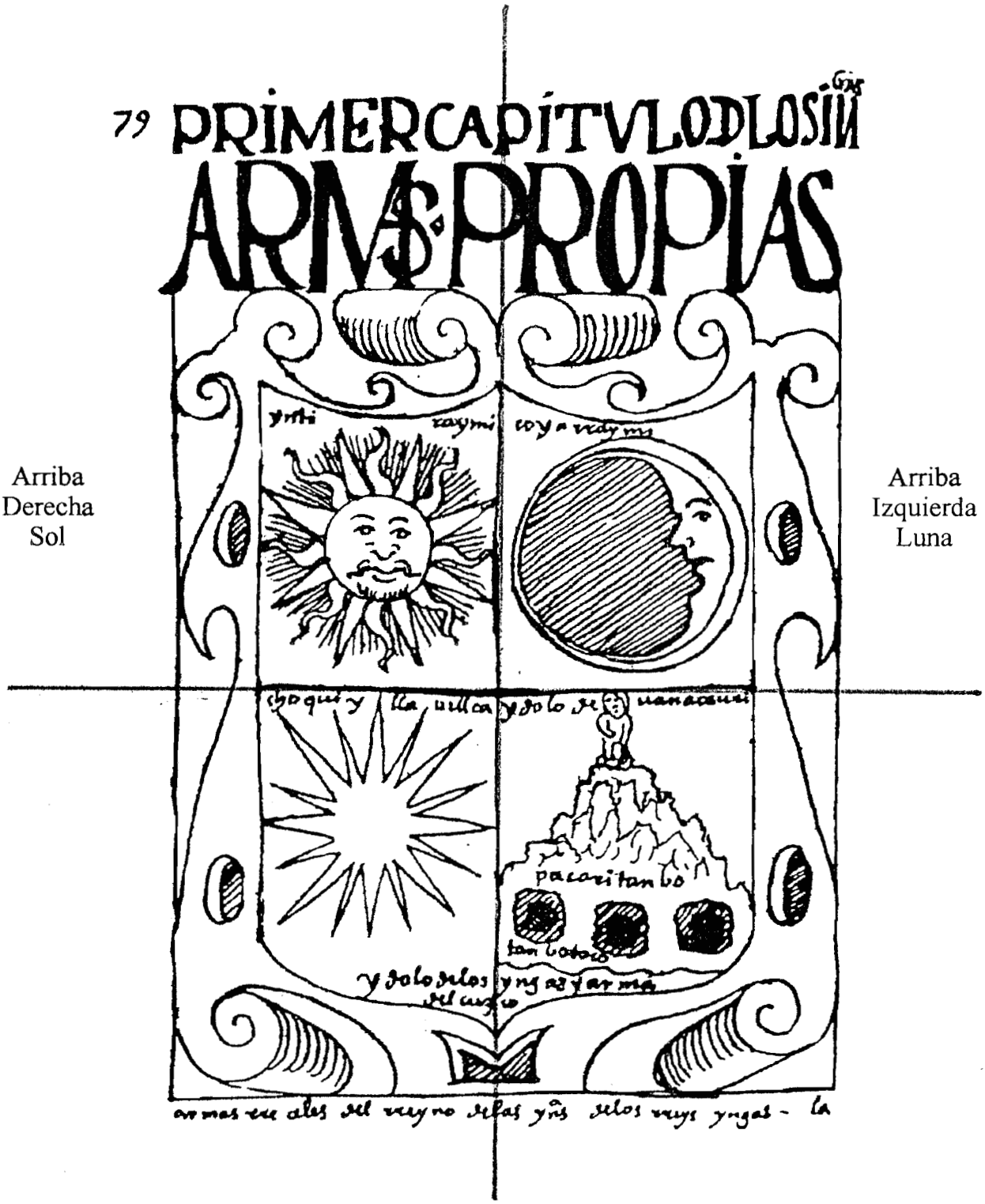


Gráfico N° 249: Armas propias de los Inkas según Felipe Guamán Poma de Ayala. Se señalan las oposiciones duales presentes

Arriba
Derecha
Ave

Arriba
Izquierda
Felino

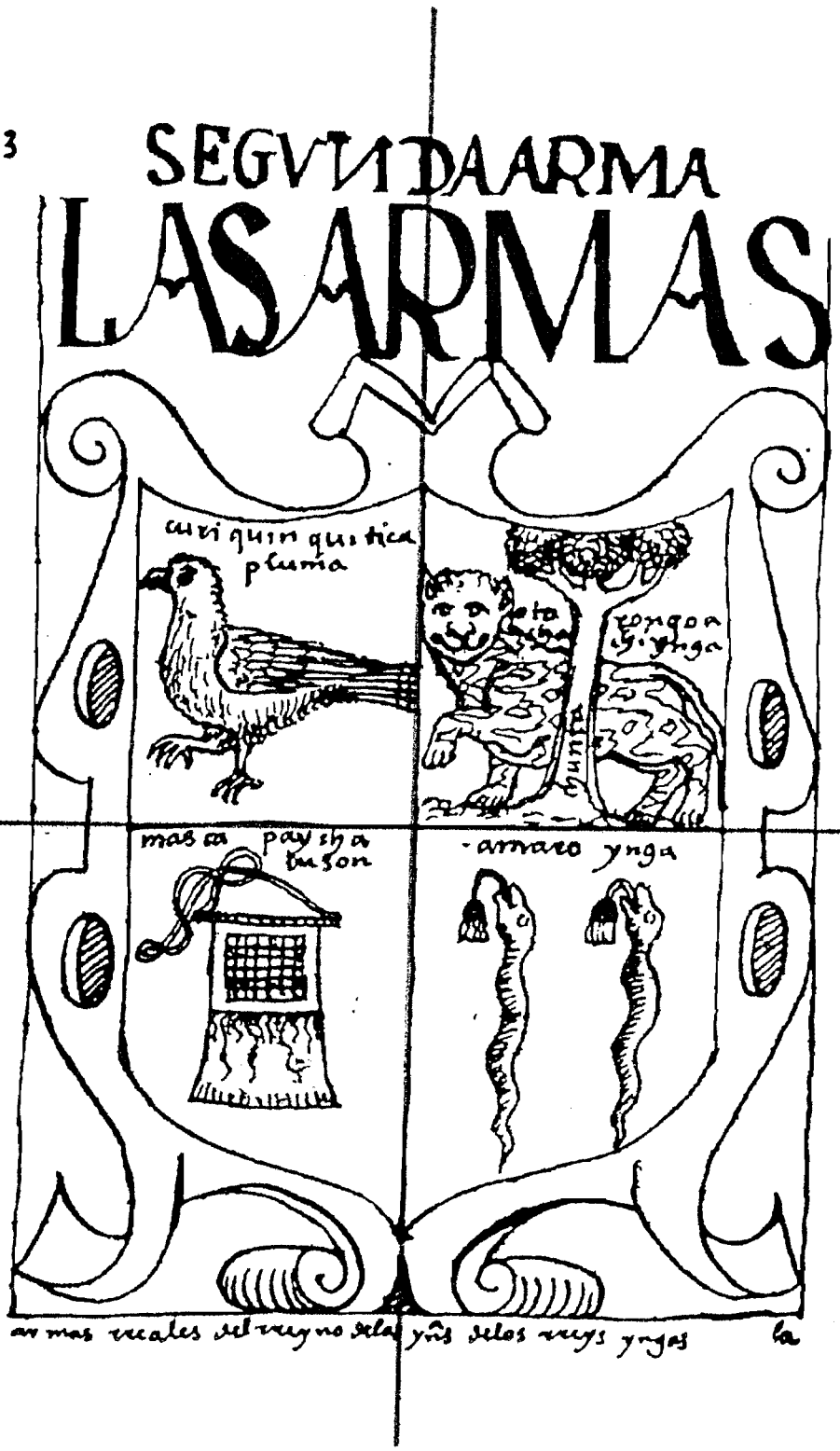


Gráfico N° 250: Segundas armas de los Inkas
según Felipe Guamán Poma de Ayala.
Se remarcan las oposiciones
duales presentes

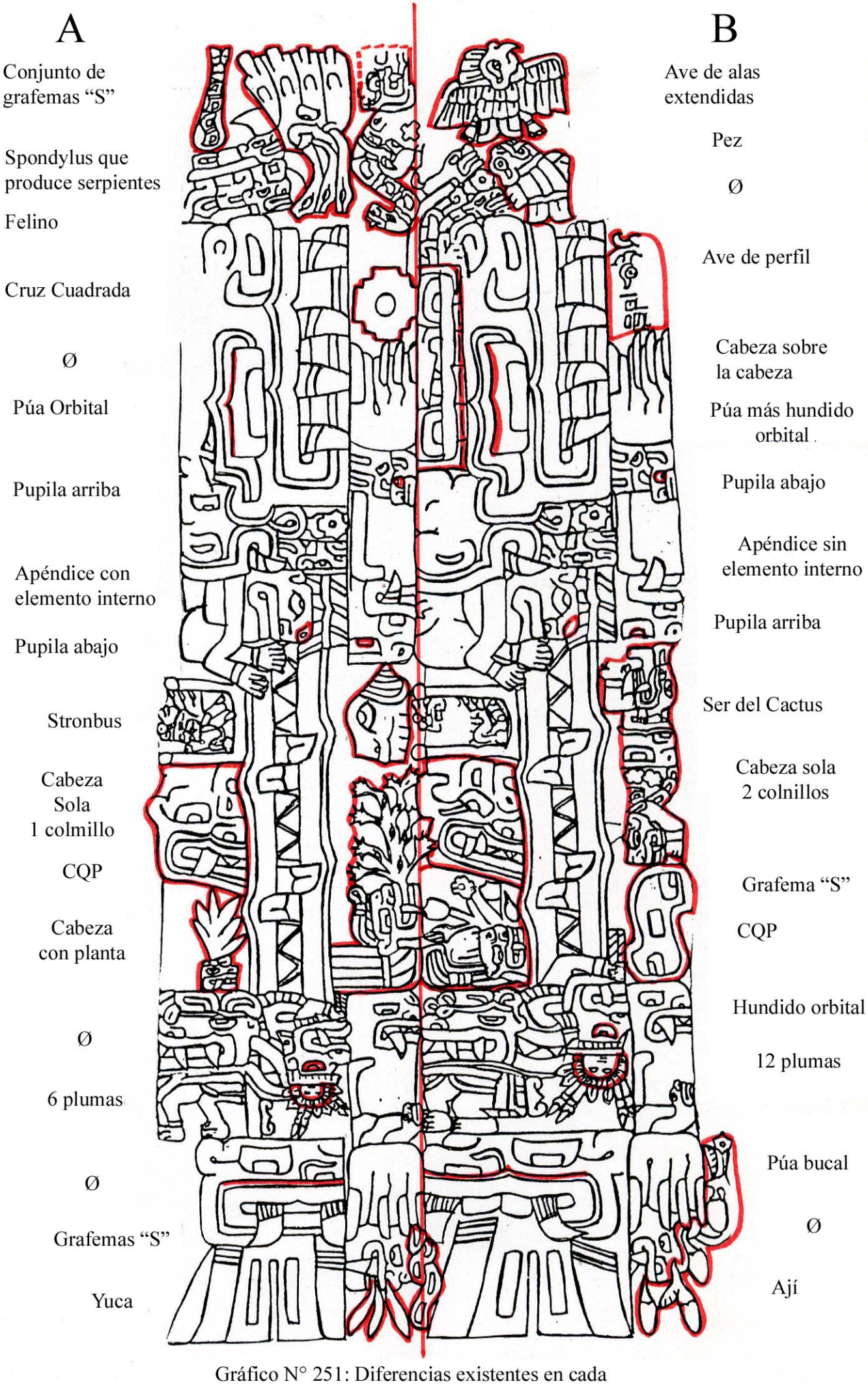
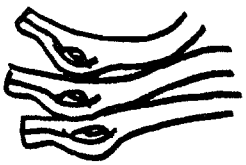


Gráfico N° 251: Diferencias existentes en cada Dragón del Obelisco Tello

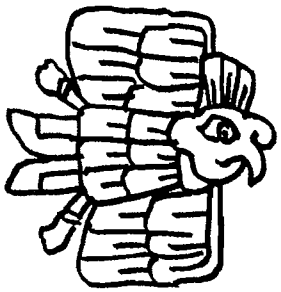
Elementos Consumidos por el Dragón A

Grafemas "S"

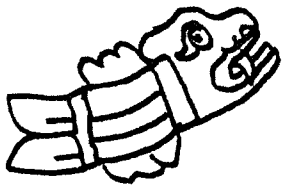


Serpientes

Elementos de Producidos por el Dragón B

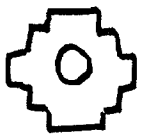


Ave de alas extendidas

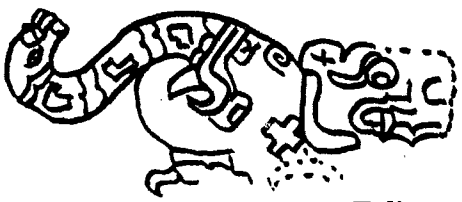


Pez

Elementos de Paso del Dragón A al B



Cruz Cuadrada



Felino

Elementos de Paso del Dragón B al A

Gráfico N°252: Elementos consumidos, producidos por los dragones y de paso entre ellos

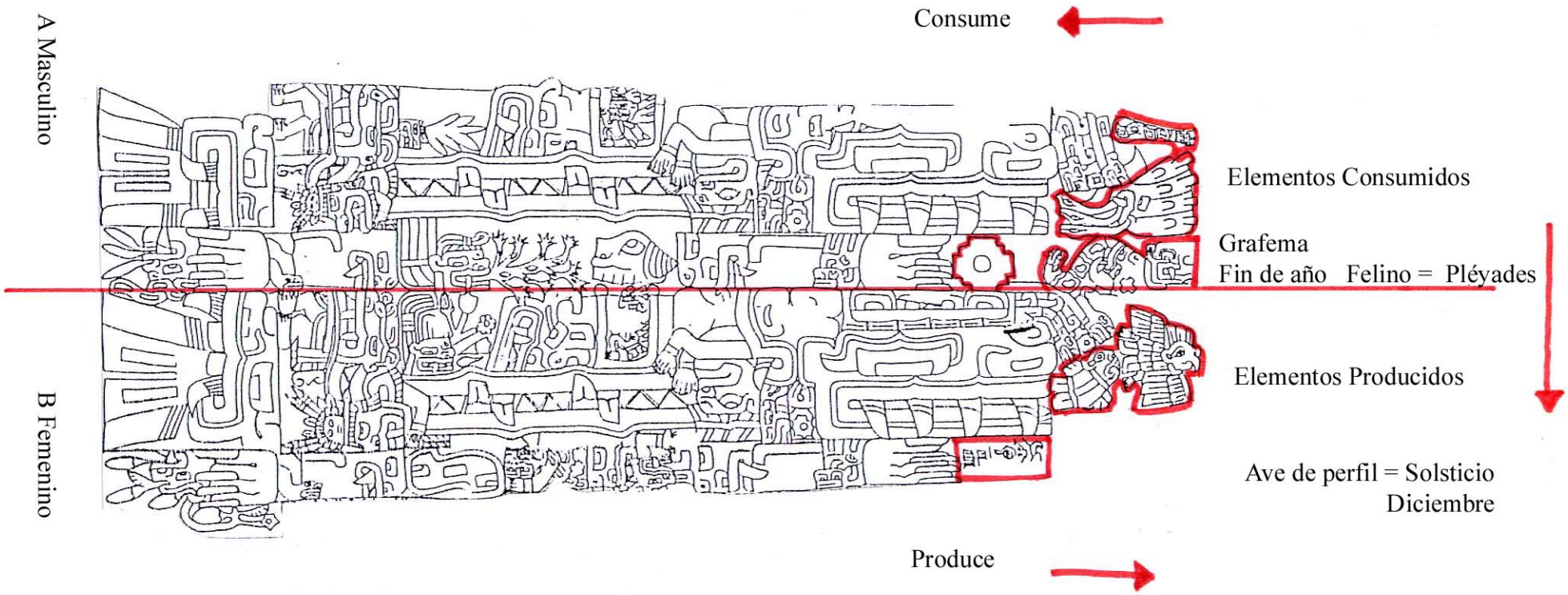


Gráfico N° 253 : Obelisco Tello como Sistema según lo planteado

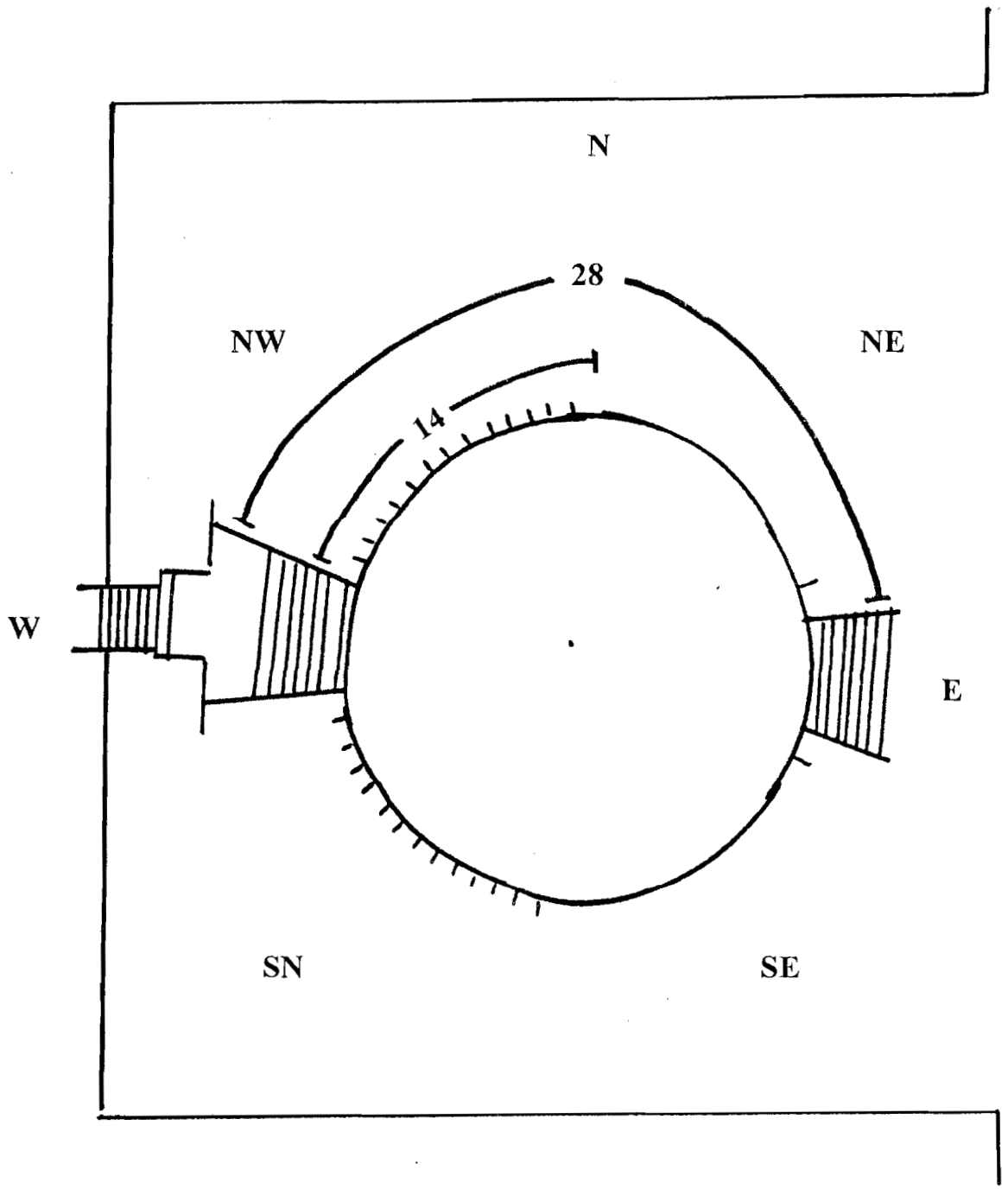


Gráfico N°254: La Plaza Circular Hundida y las relaciones numéricas existentes (Adaptado de Lumbreras, 1993)

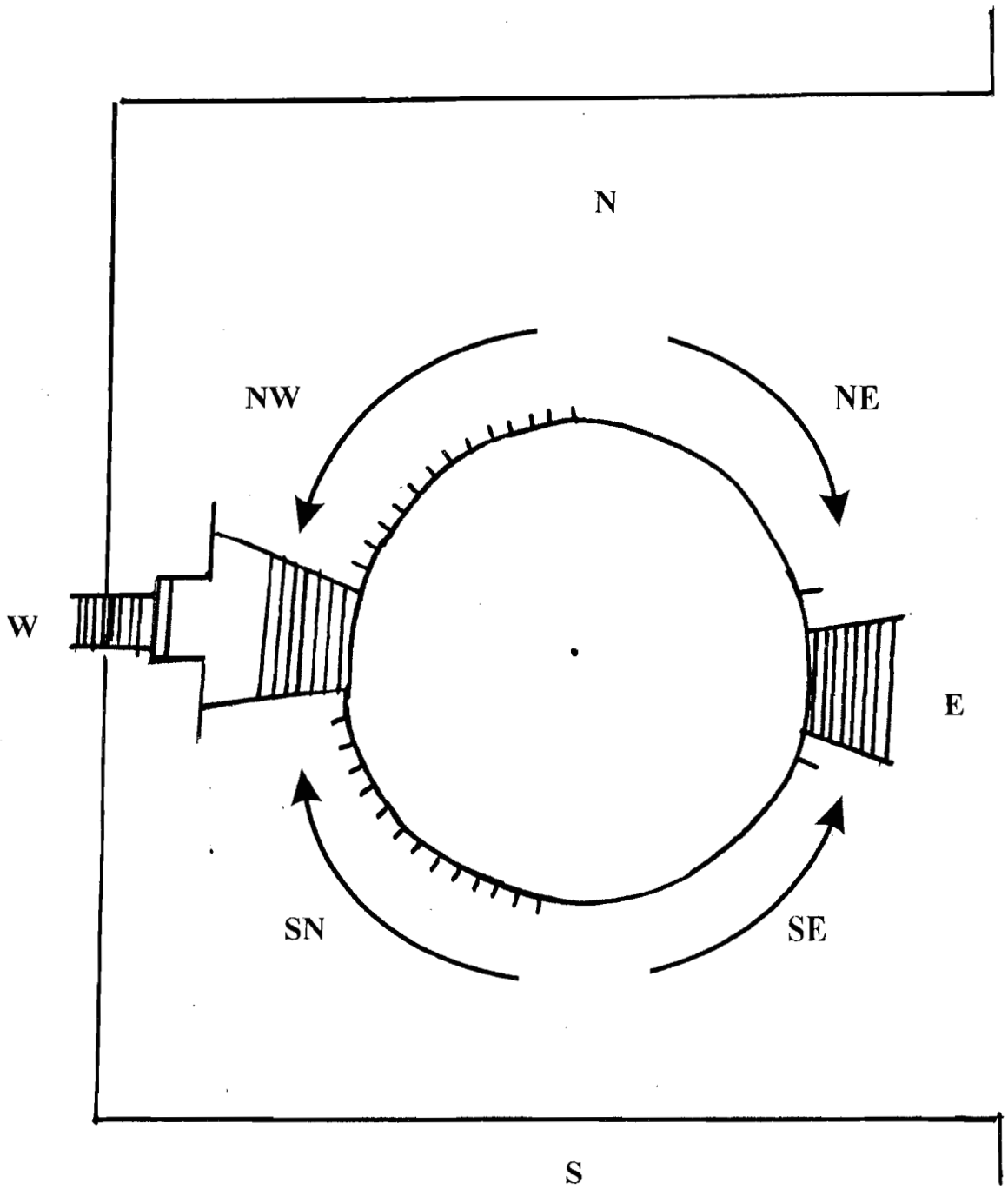


Gráfico N°255: La Plaza Circular Hundida:
las fechas indican la dirección de los felinos.

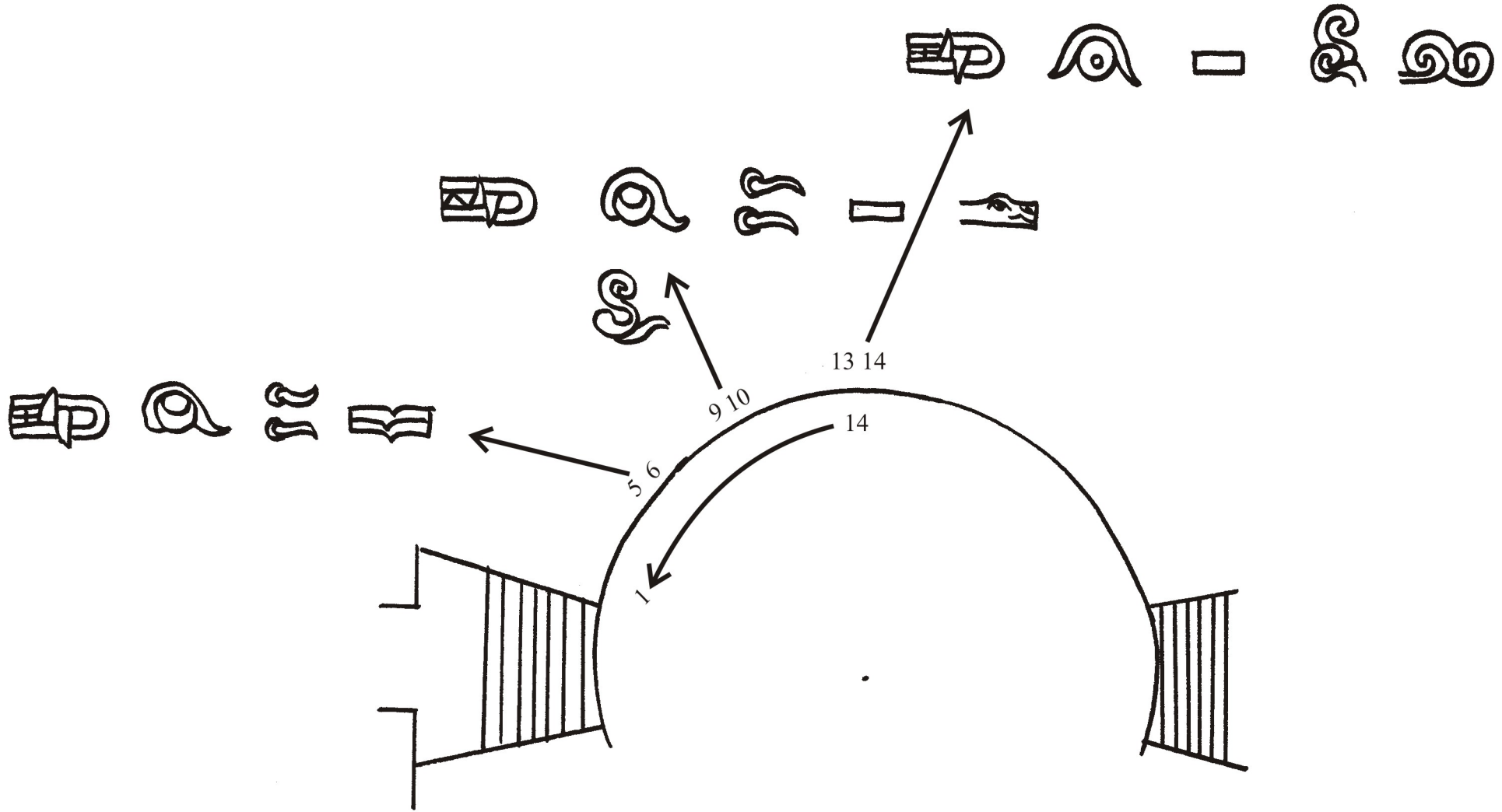


Gráfico Nº256: Cambios en los felinos desde el inicio de la “procesión” hasta la escalinata

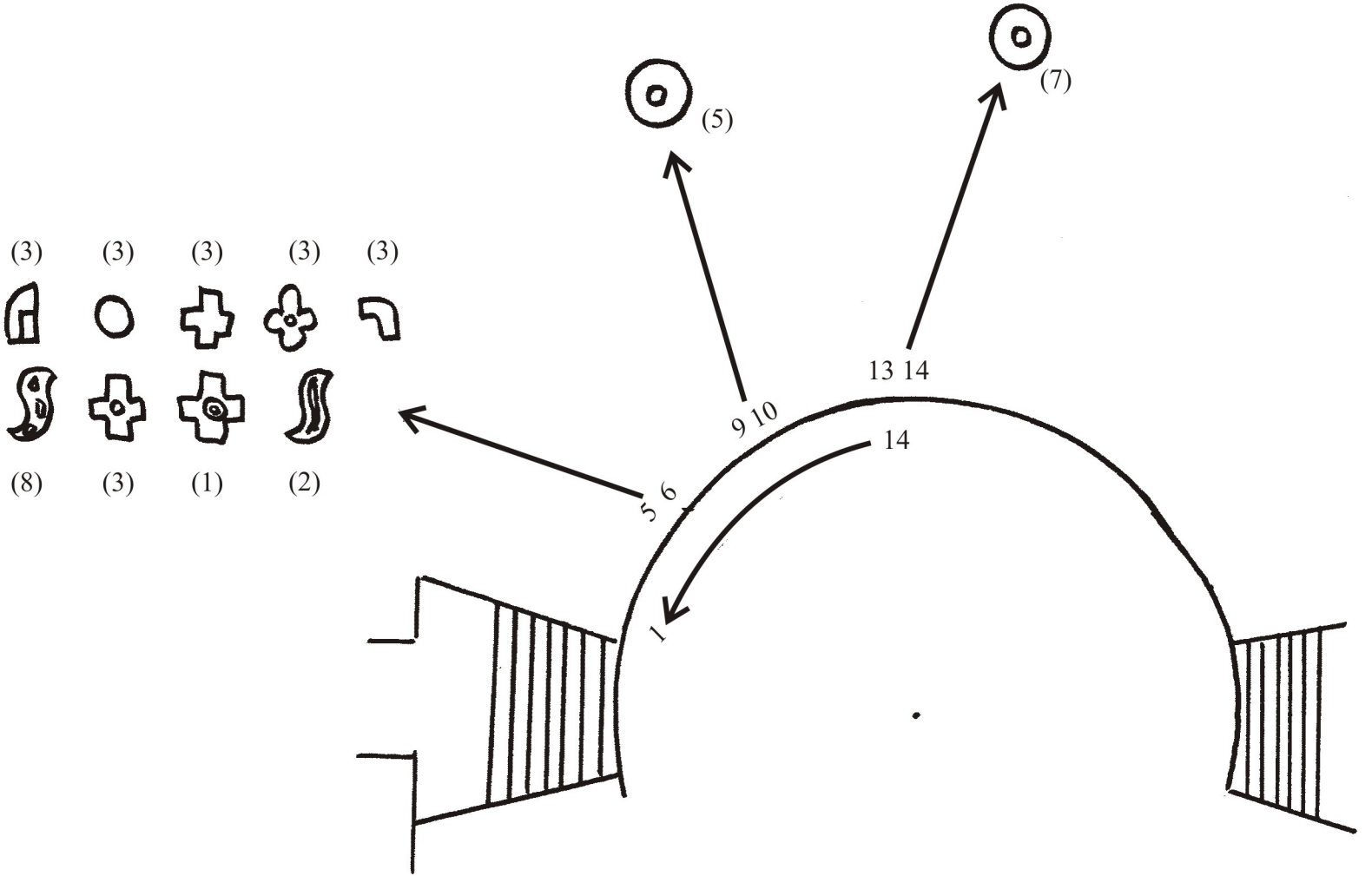


Gráfico Nº257: Cambios en los grafemas al interior de los felinos desde el inicio de la “procesión” hasta la escalinata.

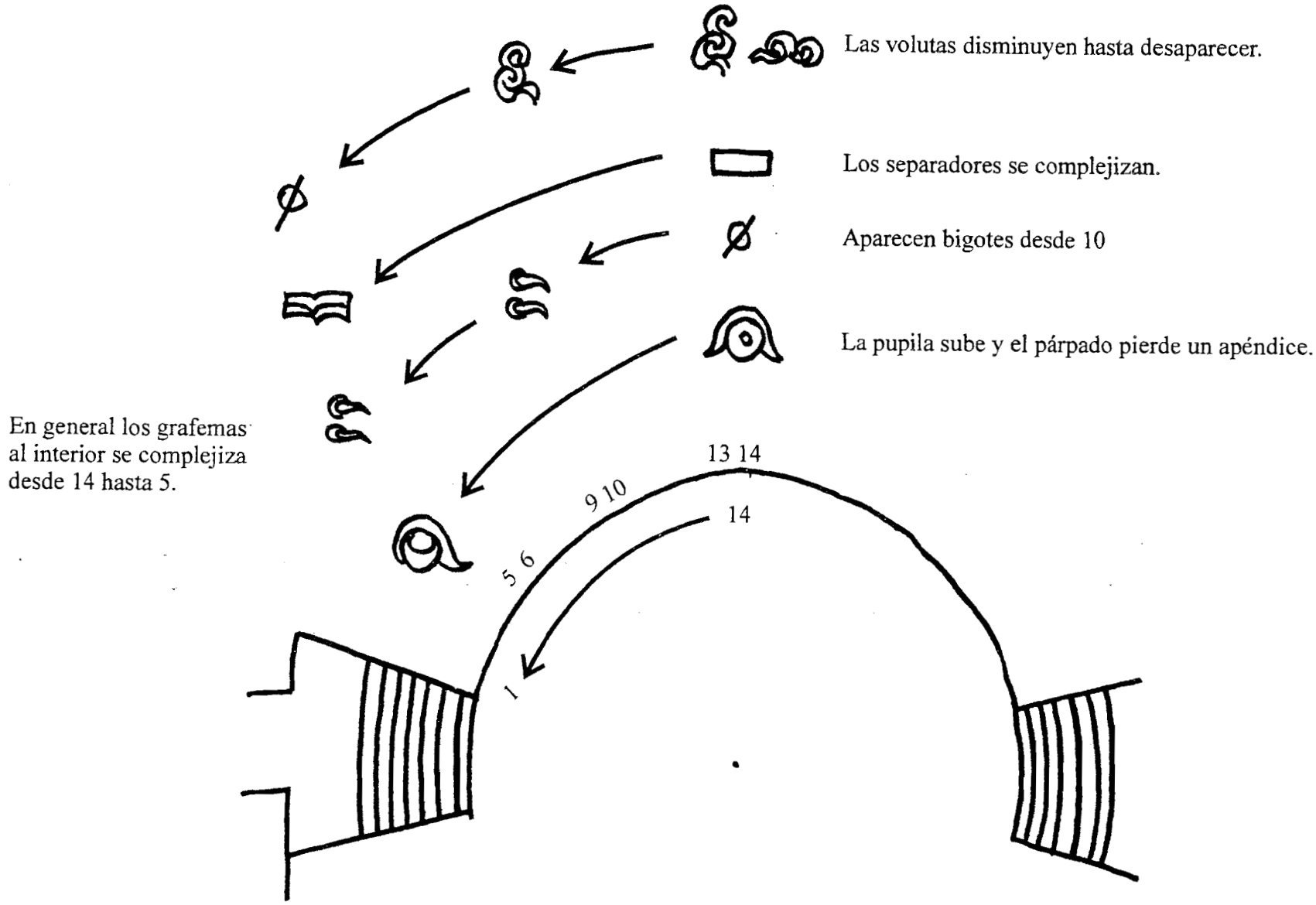


Gráfico N°258: Resumen de cambios desde el inicio de la "procesión" hasta la escalinata

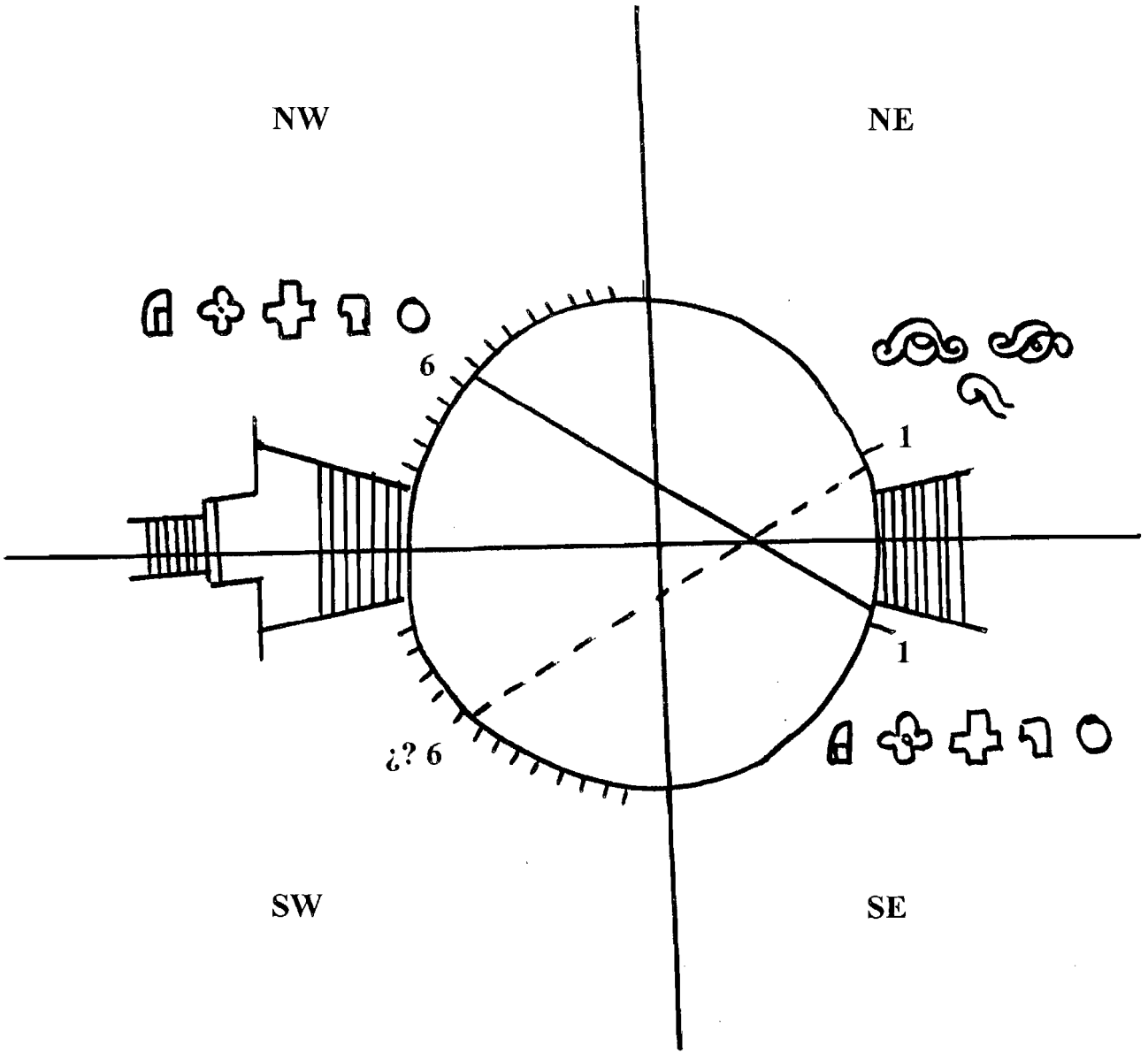
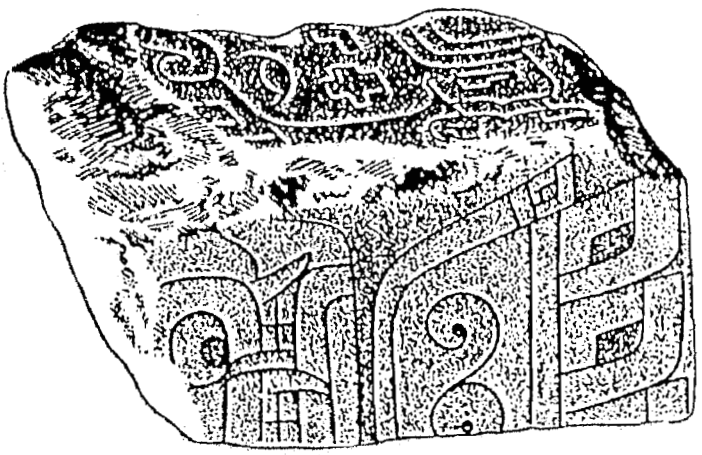
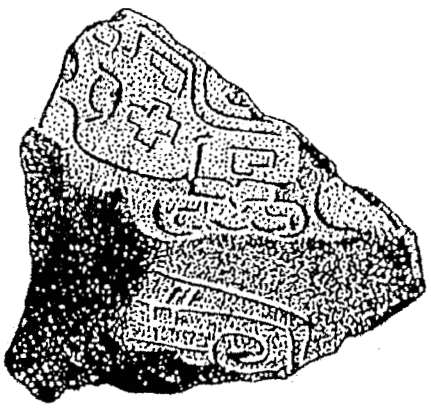


Gráfico Nº259: Relaciones al interior de la Plaza Circular Hundida
de acuerdo a los grafemas al interior de los Felinos

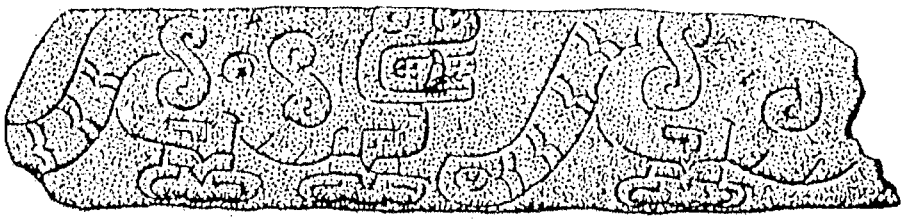


Escultura 36 (Tello, 1960)

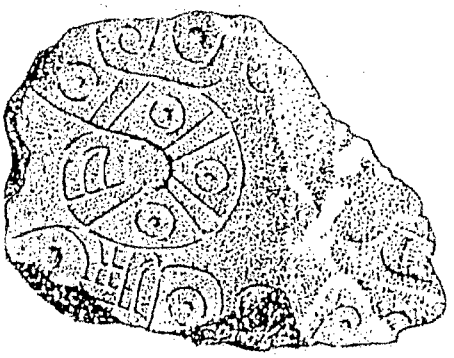


Escultura 38 (Tello, 1960)

Gráfico N° 260



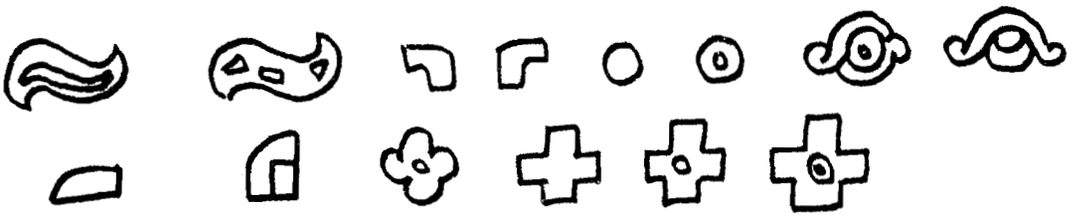
Escultura 37 (Tello, 1960)



Escultura 39 (Tello, 1960)

Gráfico N° 261

Felinos de la Plaza Circular Hundida
Grafemas asociados al ciclo 14 - 28 -56



Felinos del Obelisco Tello
Grafema asociado al paso del Dragón Masculino al Femenino

Felinos sin contexto
Grafemas asociados a un ciclo desconocido

Felinos sin contexto
Grafemas asociados a un ciclo desconocido
(asociado a un ave de alas extendidas)

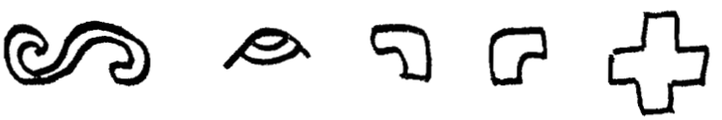
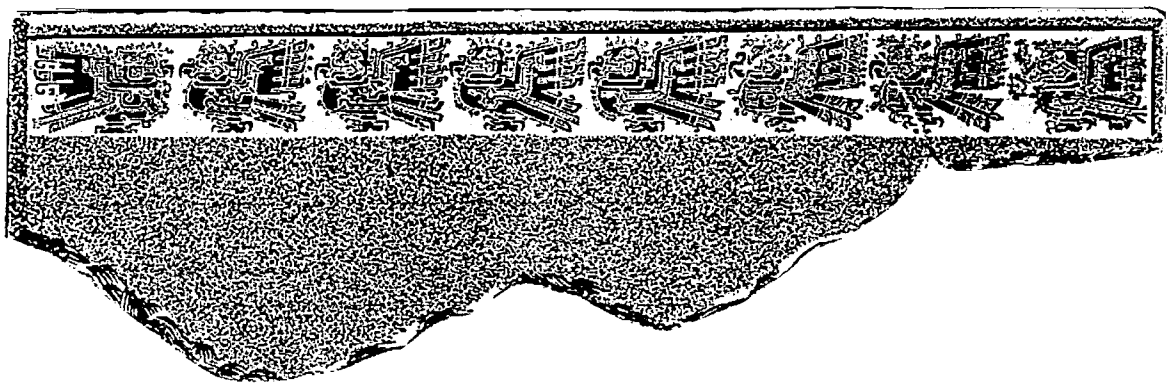
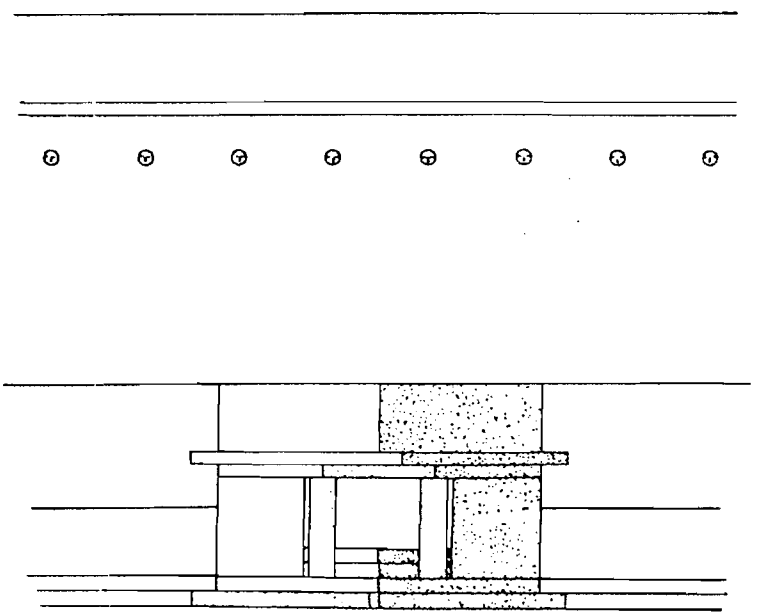


Gráfico N°262: Grafemas que aparecen al interior de los felinos



Dintel de las Falcónidas (Kauffmann, 2002:179)



La Portada de las Falcónidas (Rowe, 1973)

Gráfico N°263

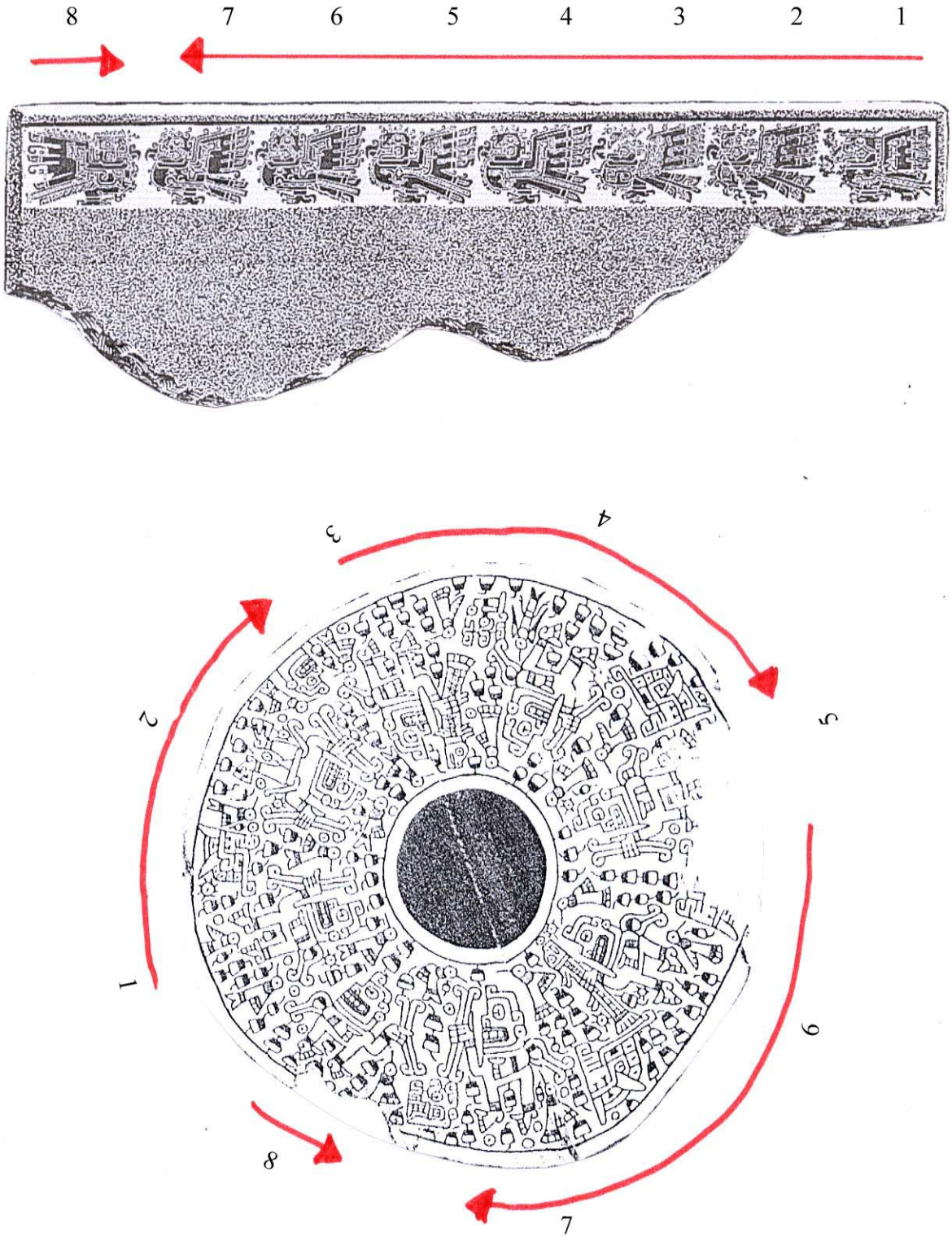


Gráfico N° 264: Secuencias de ocho elementos en dintel de la Portada de las Falcónidas y Textil de Ullujalla

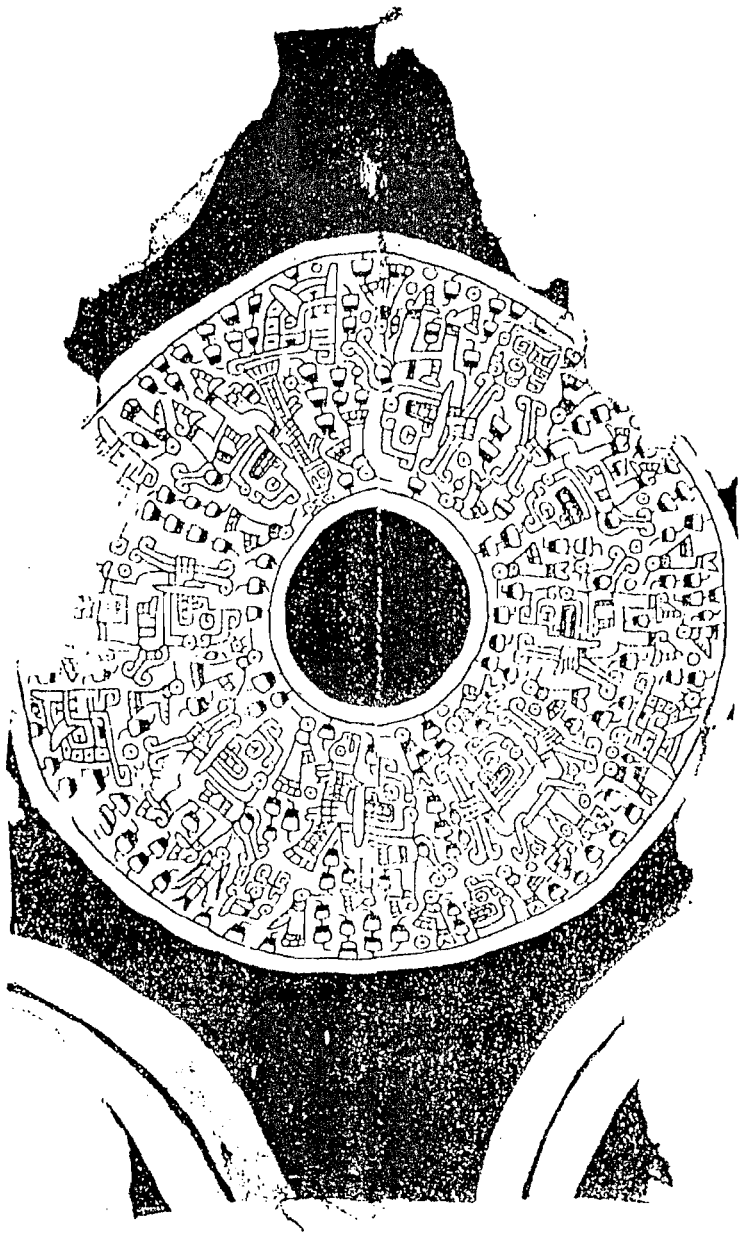


Gráfico N°265: Textil de Ullujalla (Brugnoli y Hoces de la Guardia, 1991)

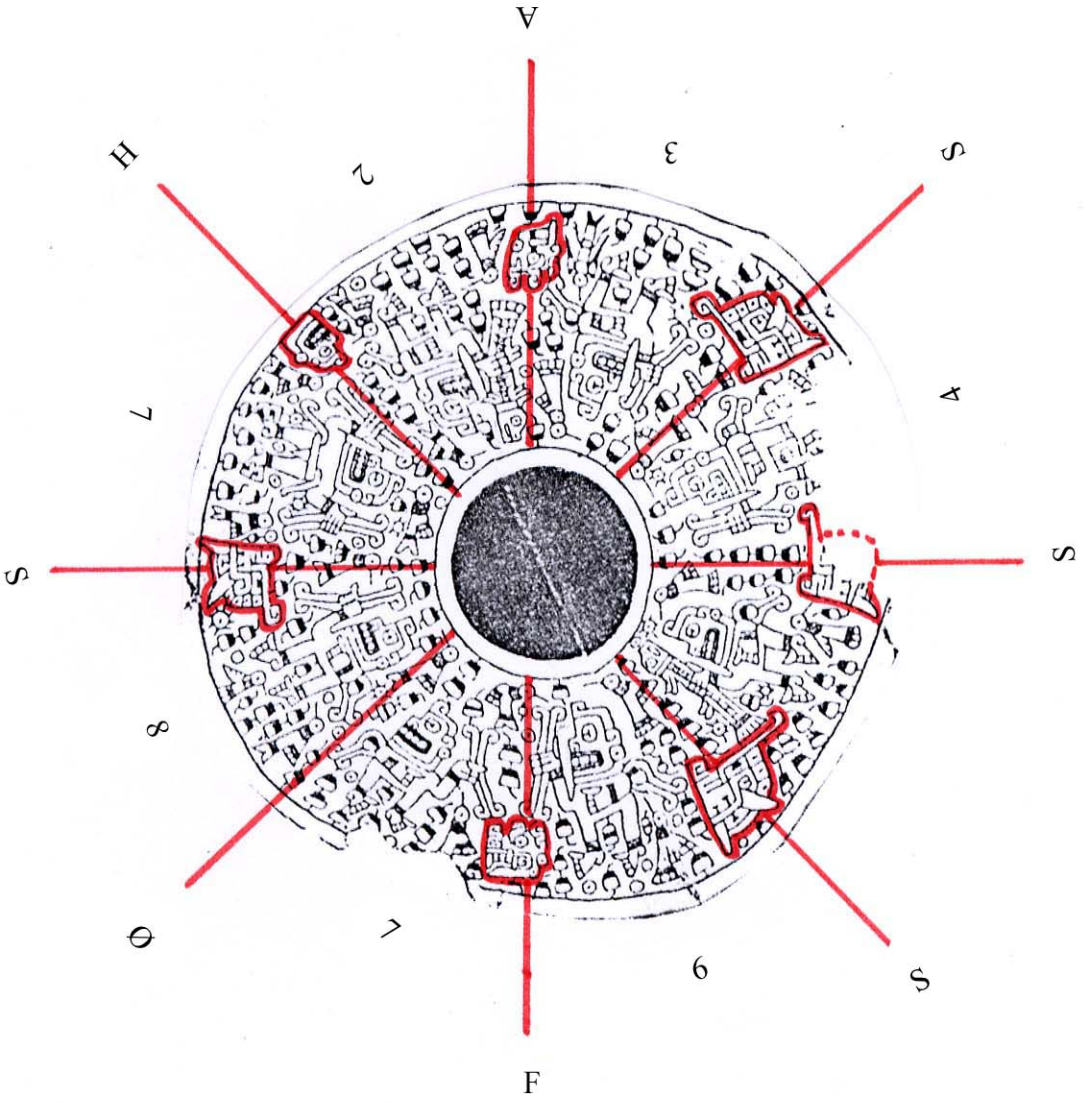
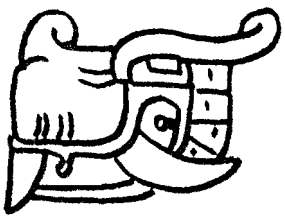
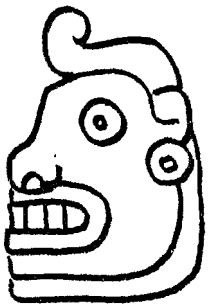


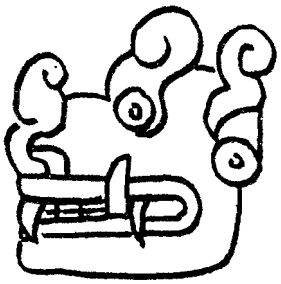
Gráfico N° 266: Orden Interno del Textil de Ullujalla de acuerdo a las cabezas solas y los ocho personajes antropomorfos.



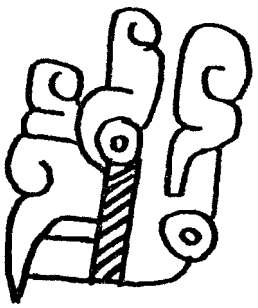
Cabeza Sustituto



Cabeza de Antropomorfo

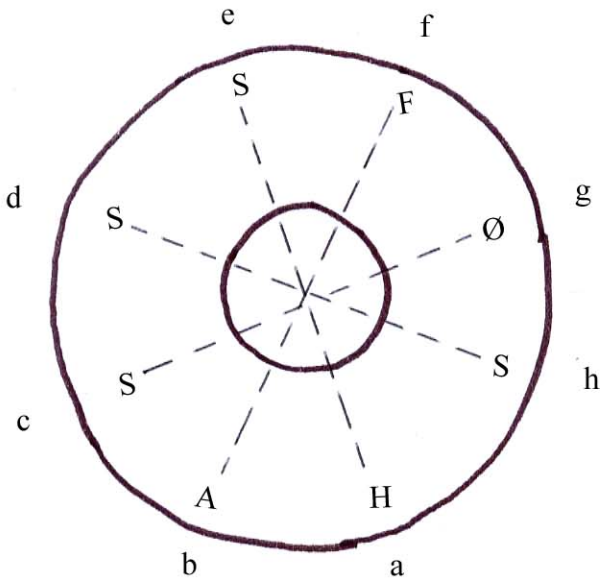


Cabeza de Felino



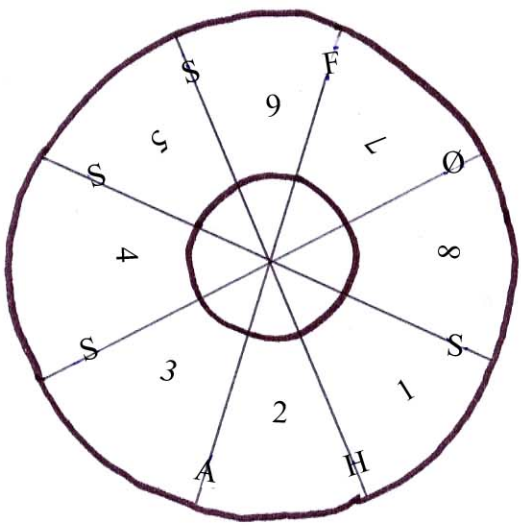
Cabeza de Ave

Gráfico N°267: Cabezas Solas del Textil de Ullujalla



H - S
A - F
S - Ø
S - S

Gráfico N° 268: Relaciones duales entre las cabezas solas del Textil de Ullujalla



1 - H - 2
2 - A - 3
3 - S - 4
4 - S - 5
5 - S - 6
6 - F - 7
7 - Ø - 8
8 - S - 1

Gráfico N° 269: Relación entre las Cabezas Solas y los personajes antropomorfas.

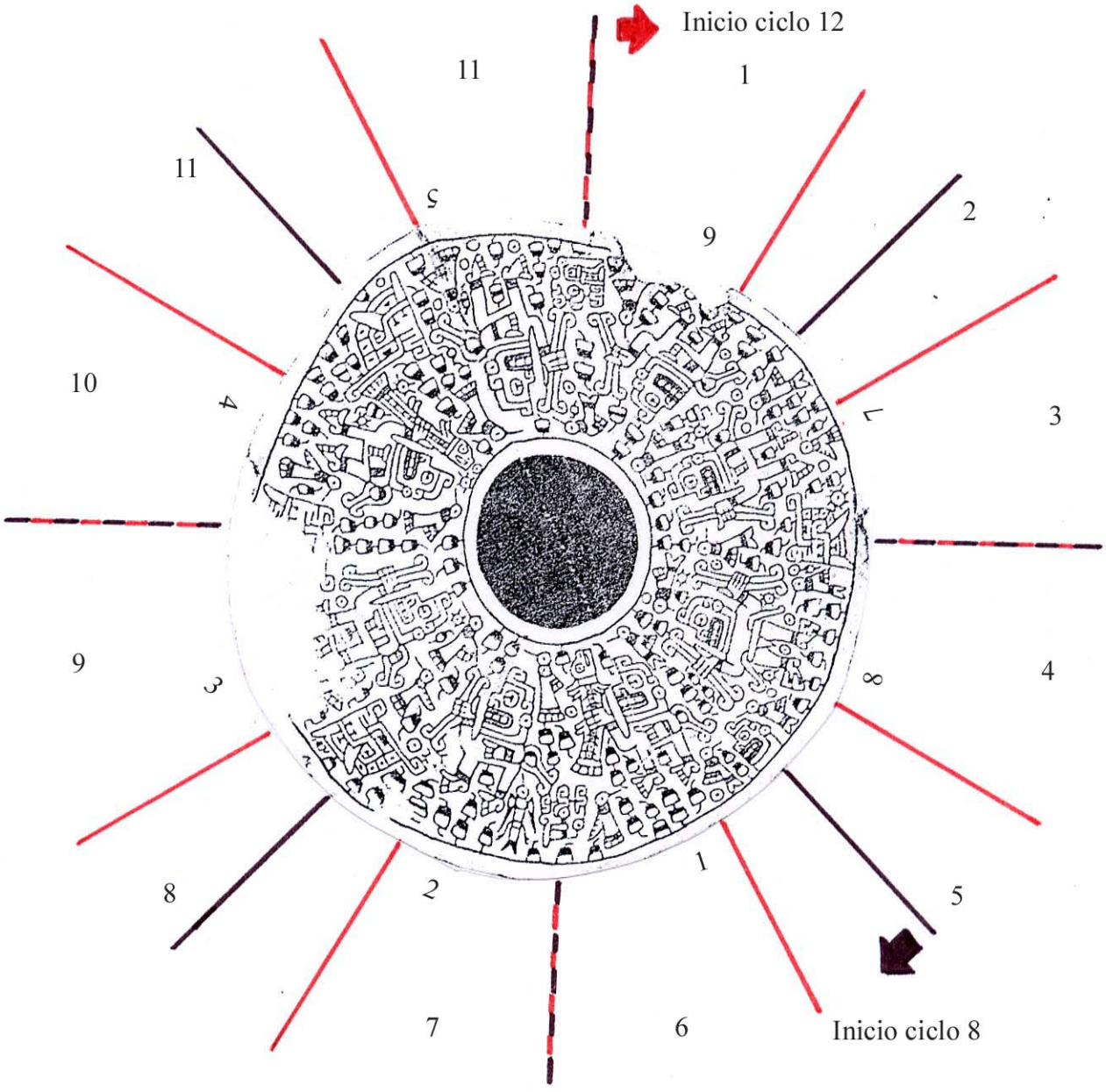


Gráfico N° 270: División en 8 y en 12 en el Textil de Ullujalla

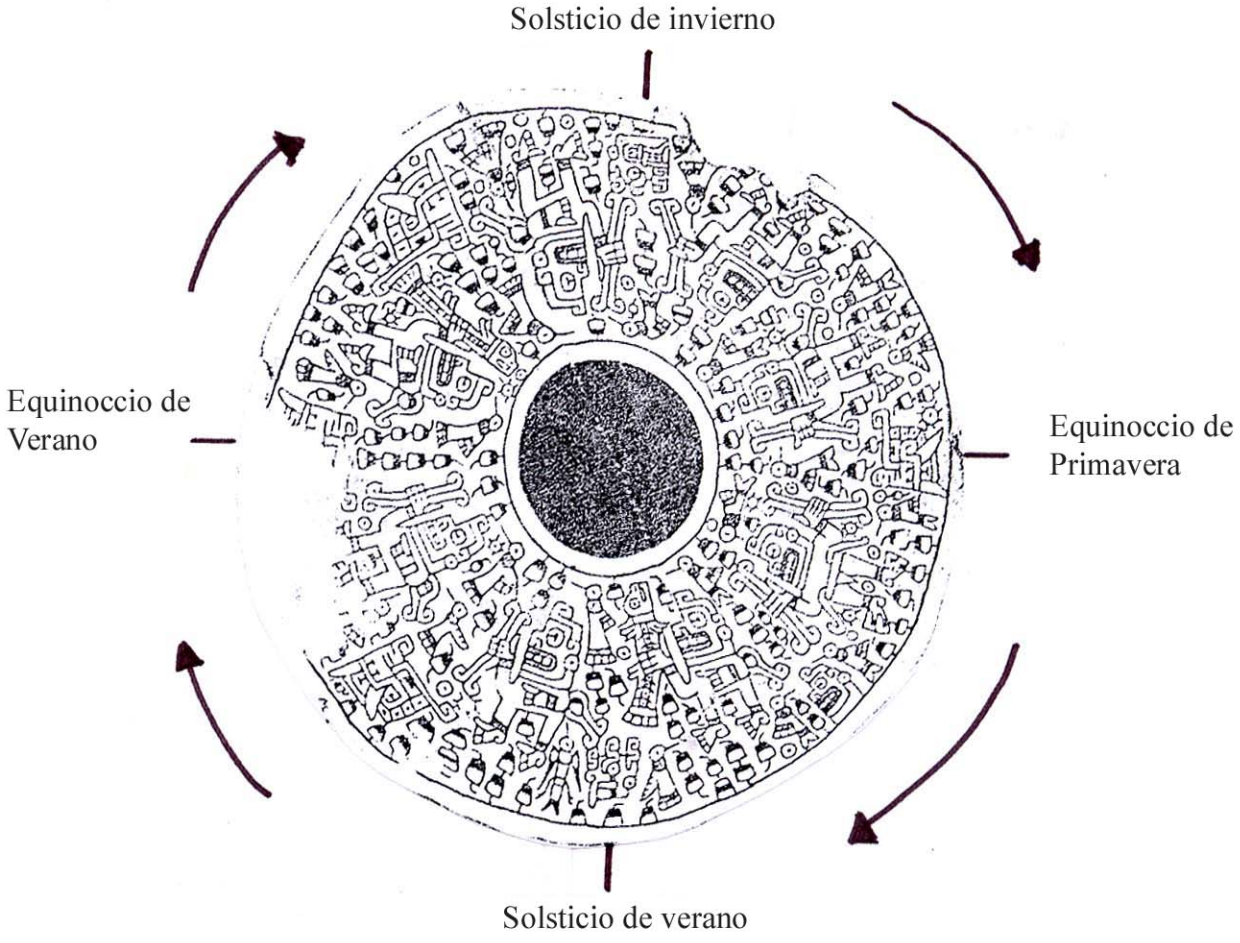


Gráfico N° 271: Propuesta Calendárica en el Textil de Vilojalla

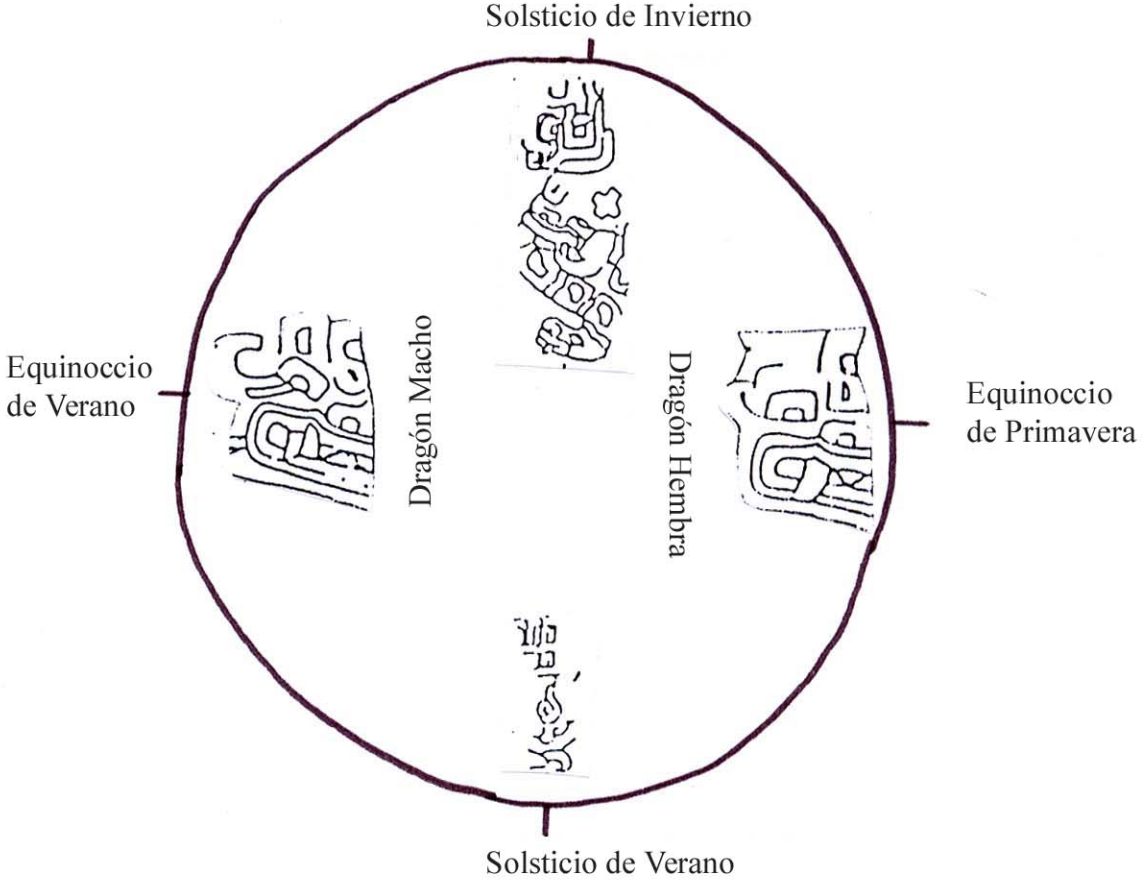


Gráfico N° 272: Desarollo Circular del Obelisco Tello mostrando equivalencia con lo expuesto del Textil de Ullujalla

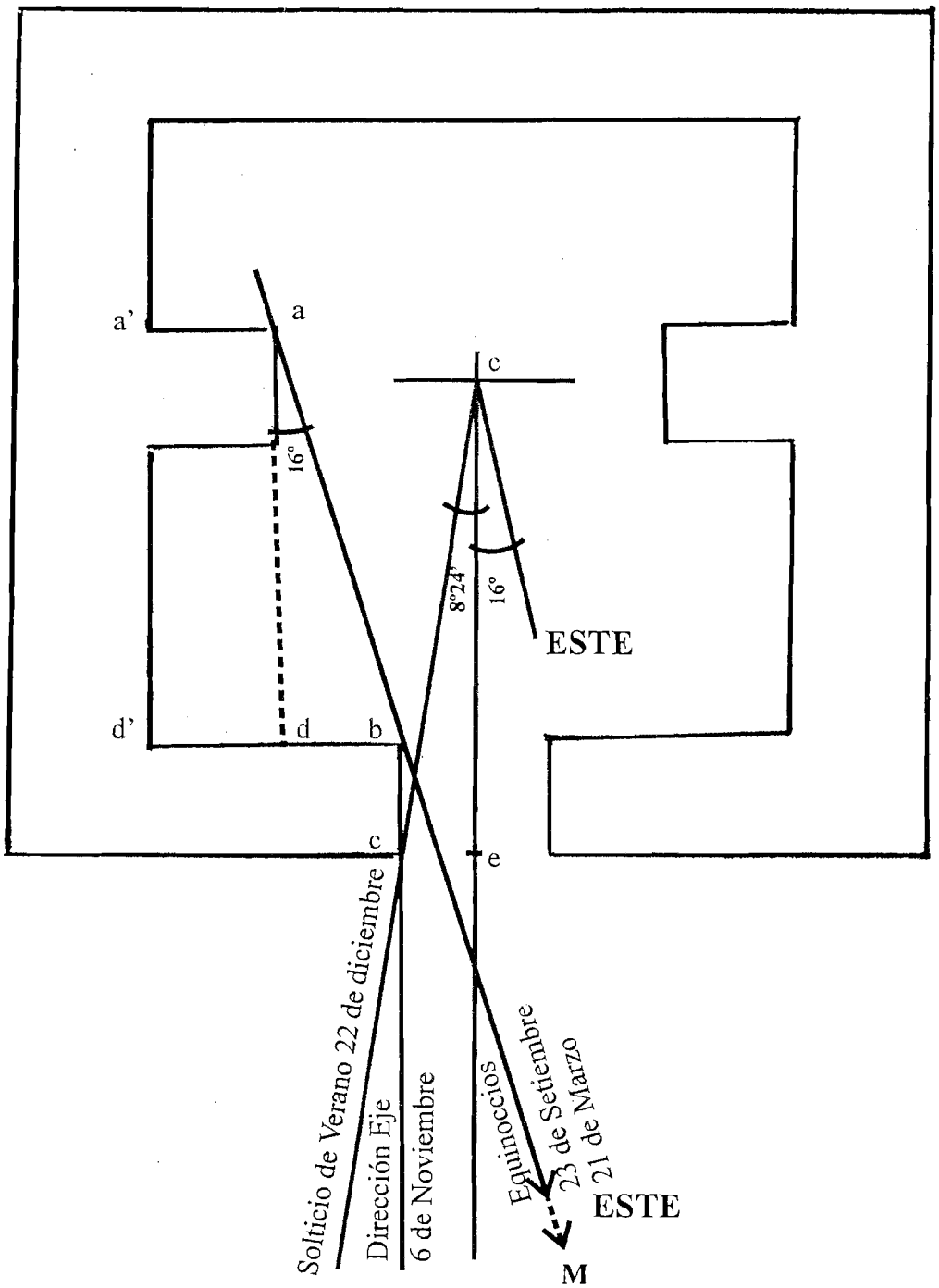


Gráfico N°273: Estructuras de Observación Astronómica en Chavin según María Scholten (1982)

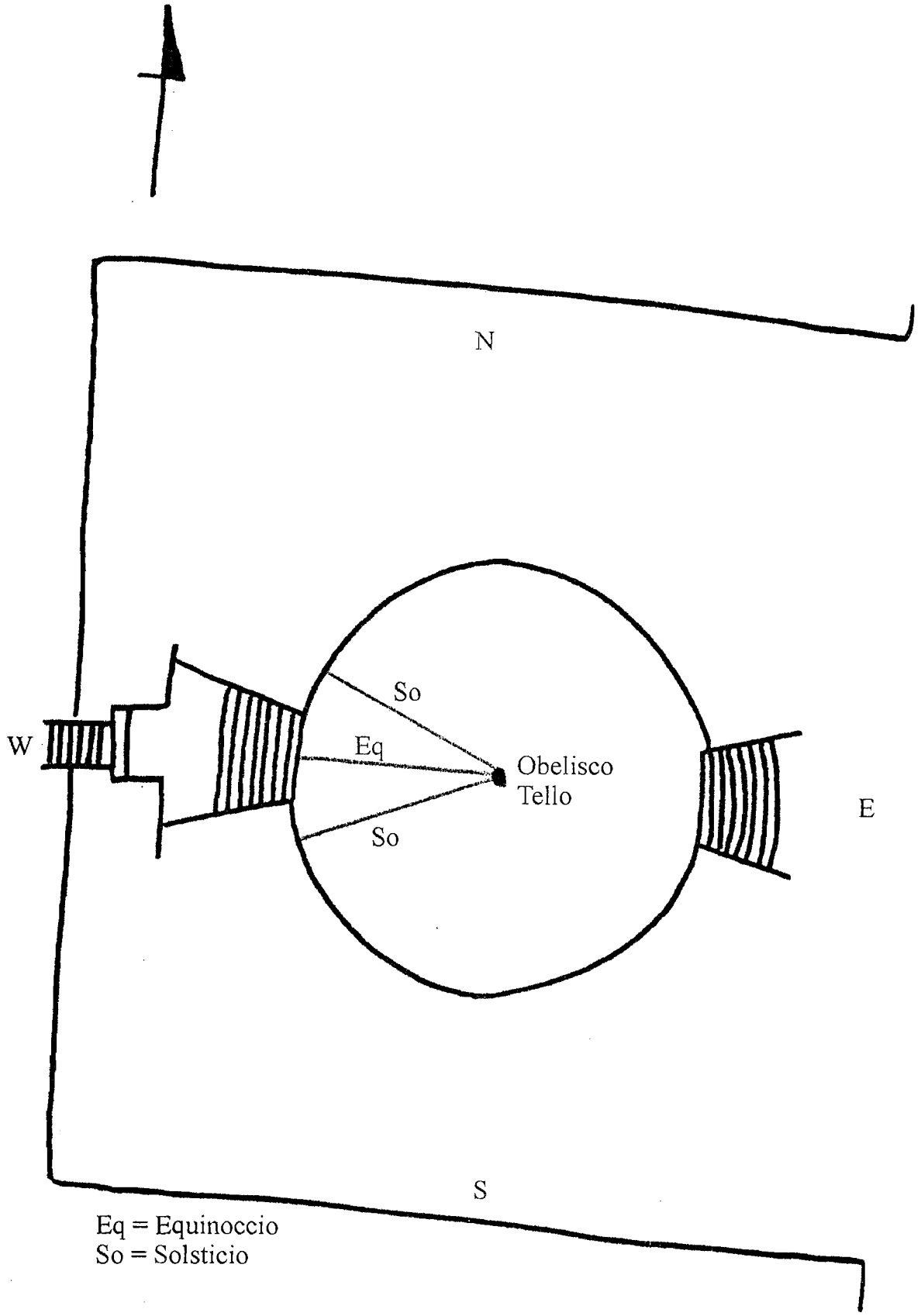
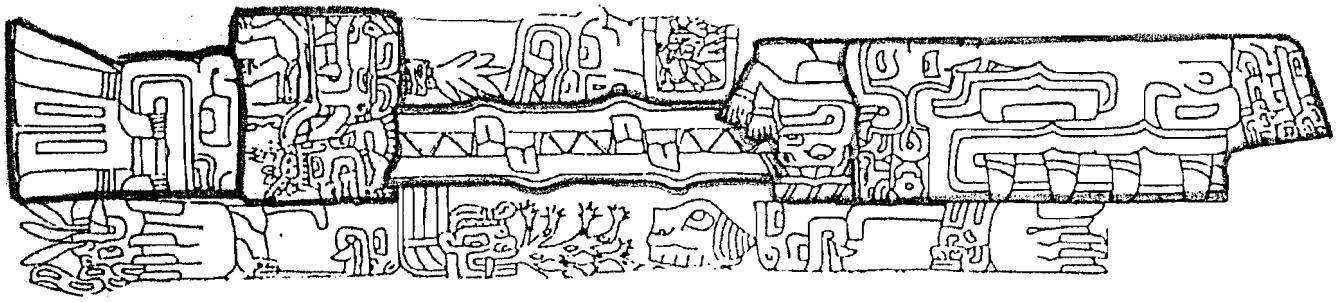
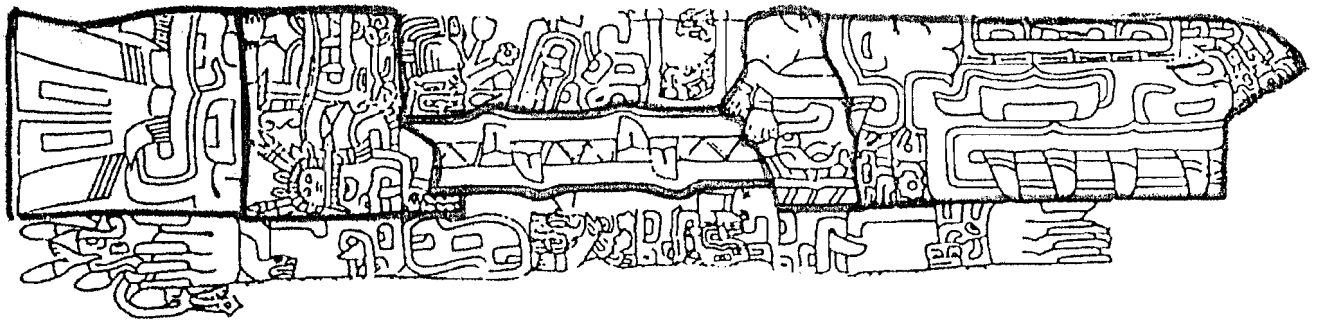


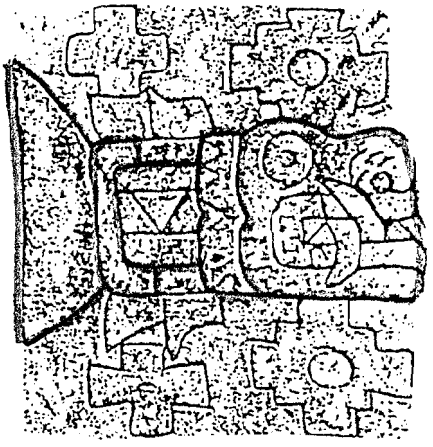
Gráfico N° 274: La Plaza Circular Hundida y el Obelisco Tello
como estructuras de observación.
(Adaptado de Bumbreras, 1993 y CD 2001)



Subcomplejo OT-A



Subcomplejo OT-B



Conjunto Pez

Conjunto OT-B'-16

Gráfico N° 275: Secuencias de cinco elementos
en Subcomplejos y Conjuntos grafemáticos

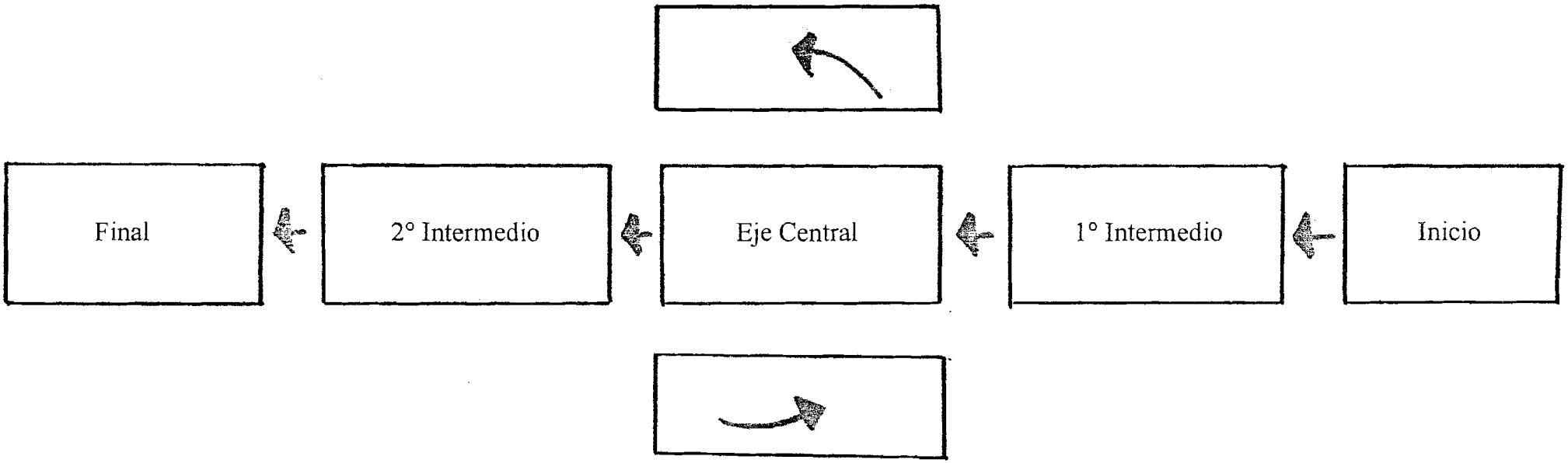


Gráfico N° 276: Esquema resumen de las secuencias de cinco elementos

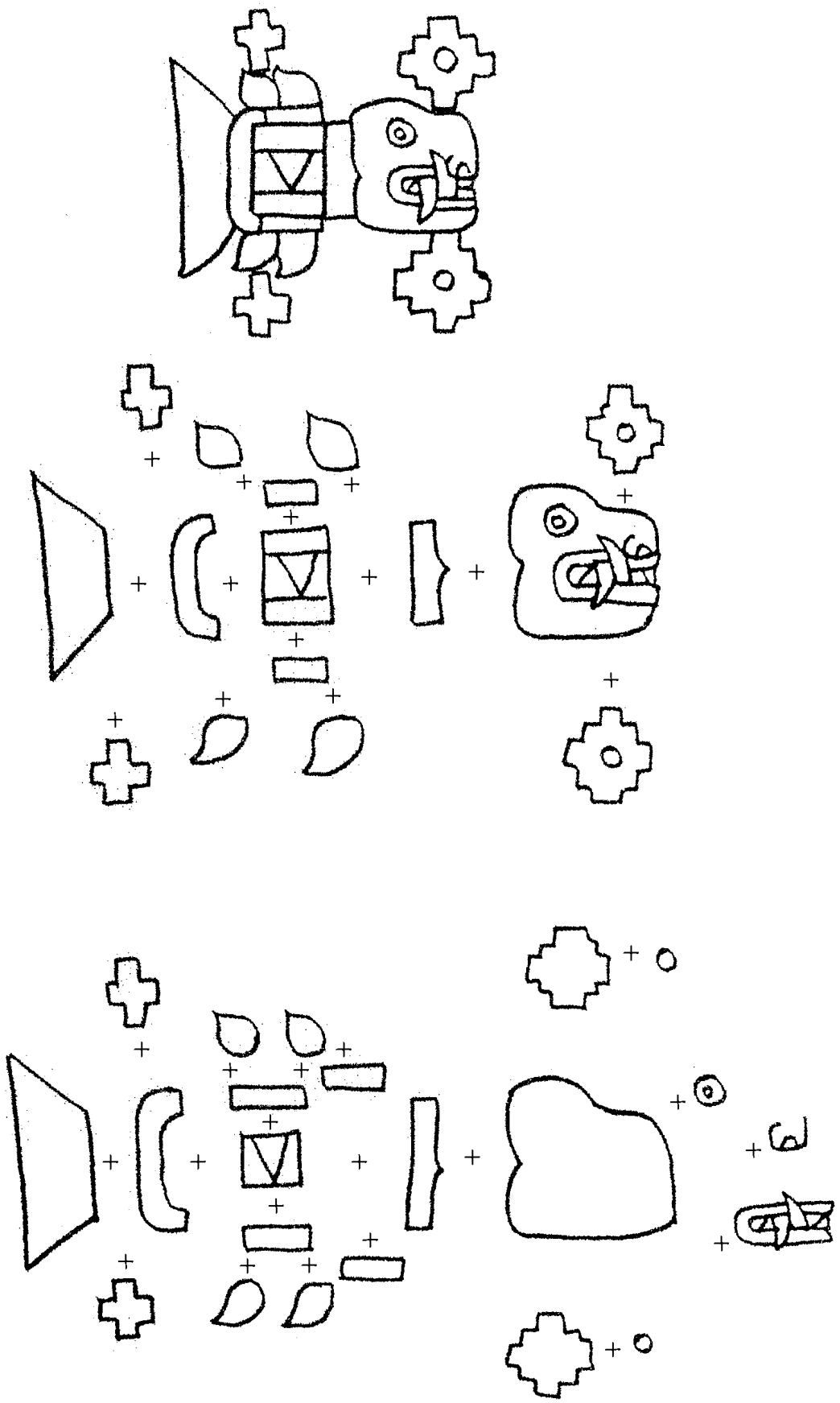


Gráfico N° 277: Desarrollo "ahormacional" del
Pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas

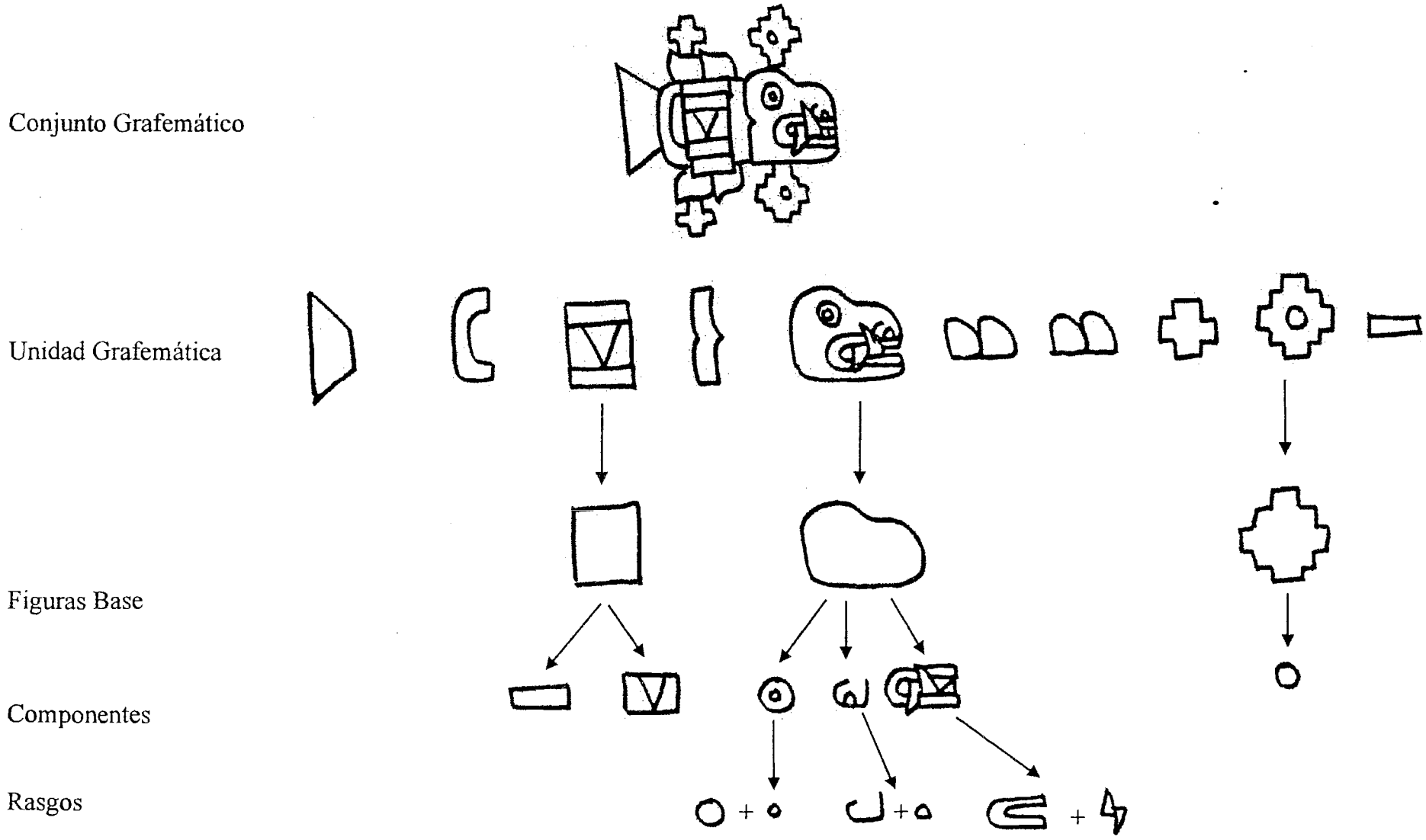
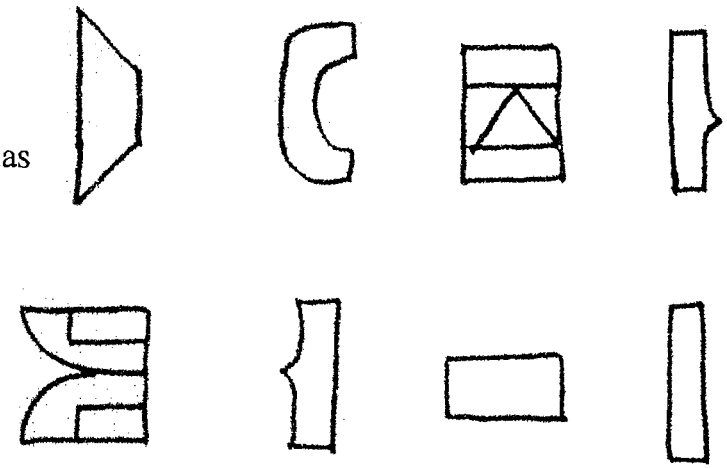


Gráfico N° 278: Nuevo desarrollo ahormacional del Pez de la Galería de las Vigas Ornamentales

Galería de las Vigas Ornamentadas

OT-B-16



Los grafemas son distintos pero la estructura es la misma.

Gráfico N° 279: Diferencias entre los conjuntos grafemáticos peces

Pez de la Galería de las Vigas Ornamentadas

Pez OT-B-16

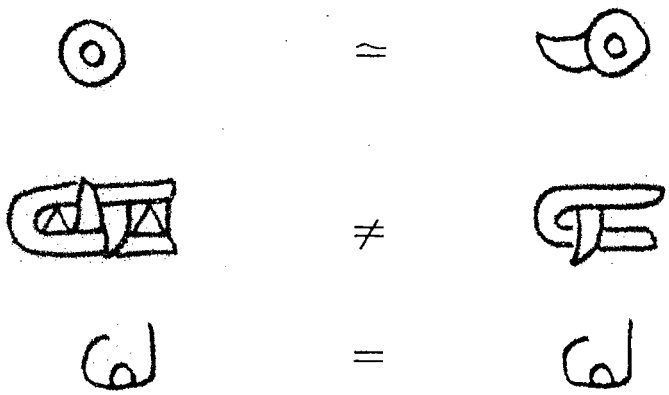
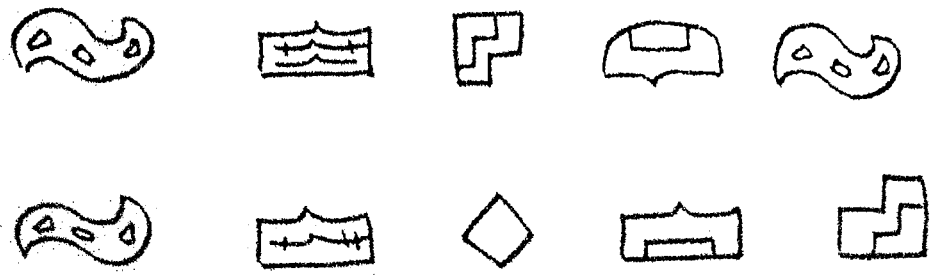


Gráfico N° 280: Semejanzas entre los conjuntos grafemáticos peces



Inicio ? Final ?	1° Enlace ? 2° Enlace ?	Unión	1° Enlace ? 2° Enlace ?	Inicio ? Final ?

Gráfico N° 281: Secuencias de cinco elementos aislados en cerámica Dragóniana

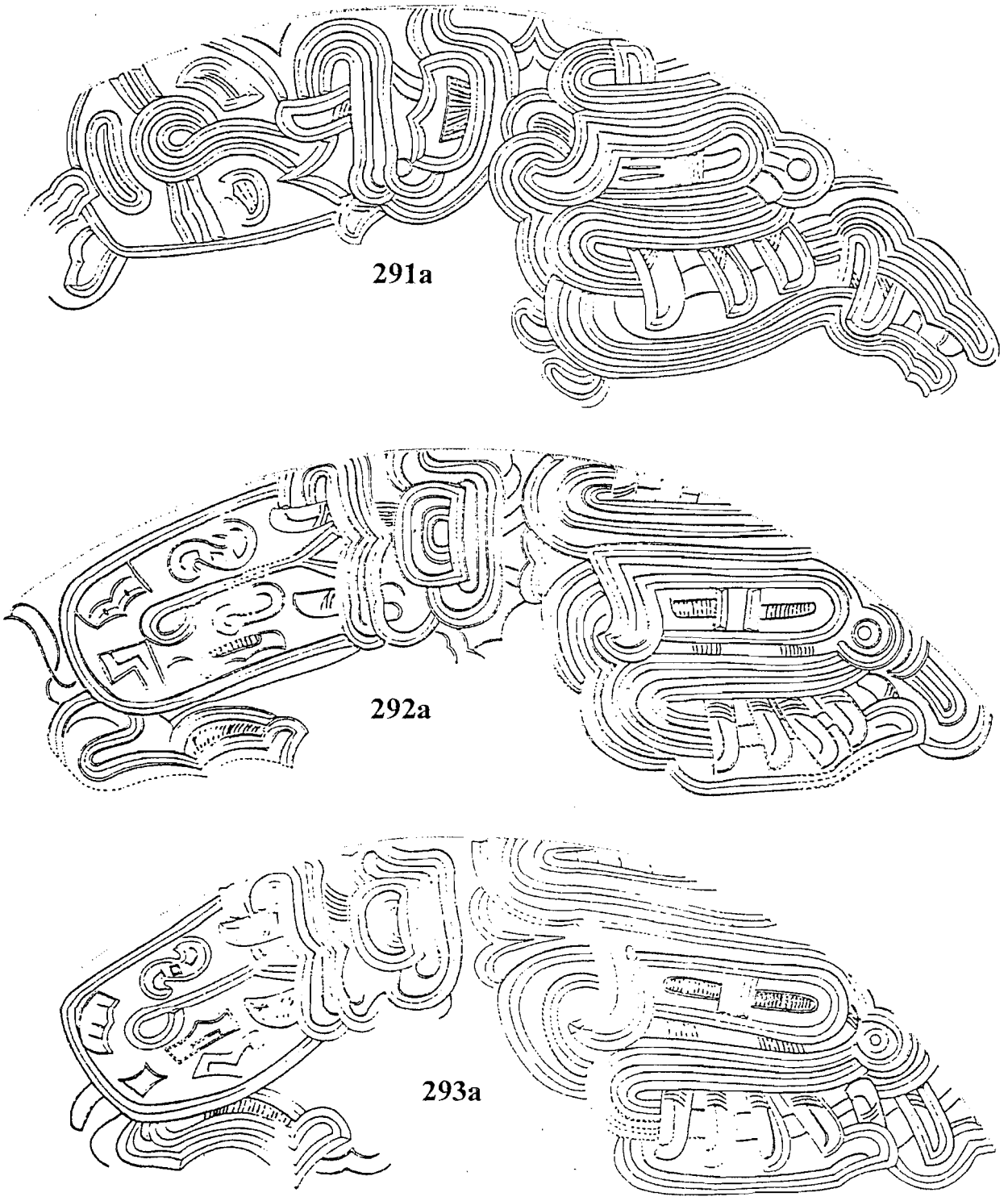


Gráfico N°282: Dragones en cerámica de la Galería de las Ofrendas con Grafemas aislados al interior (Adaptado de Lumbreras, 1993)

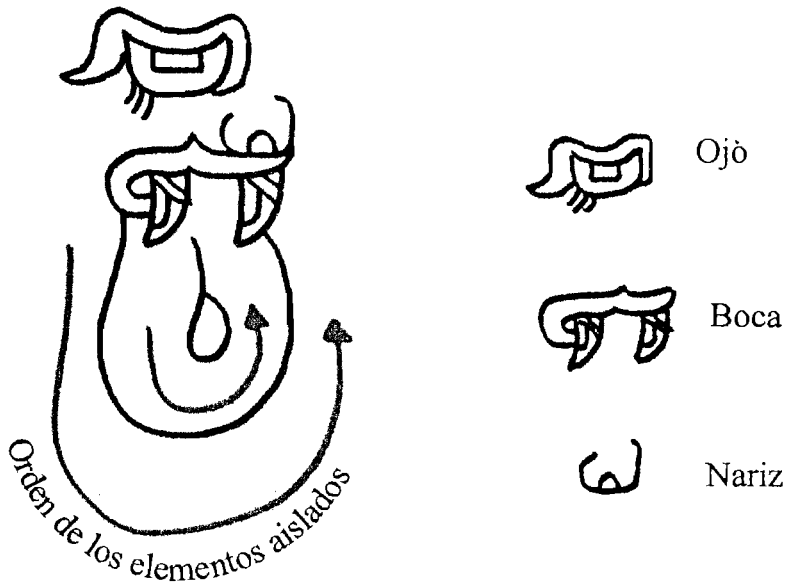
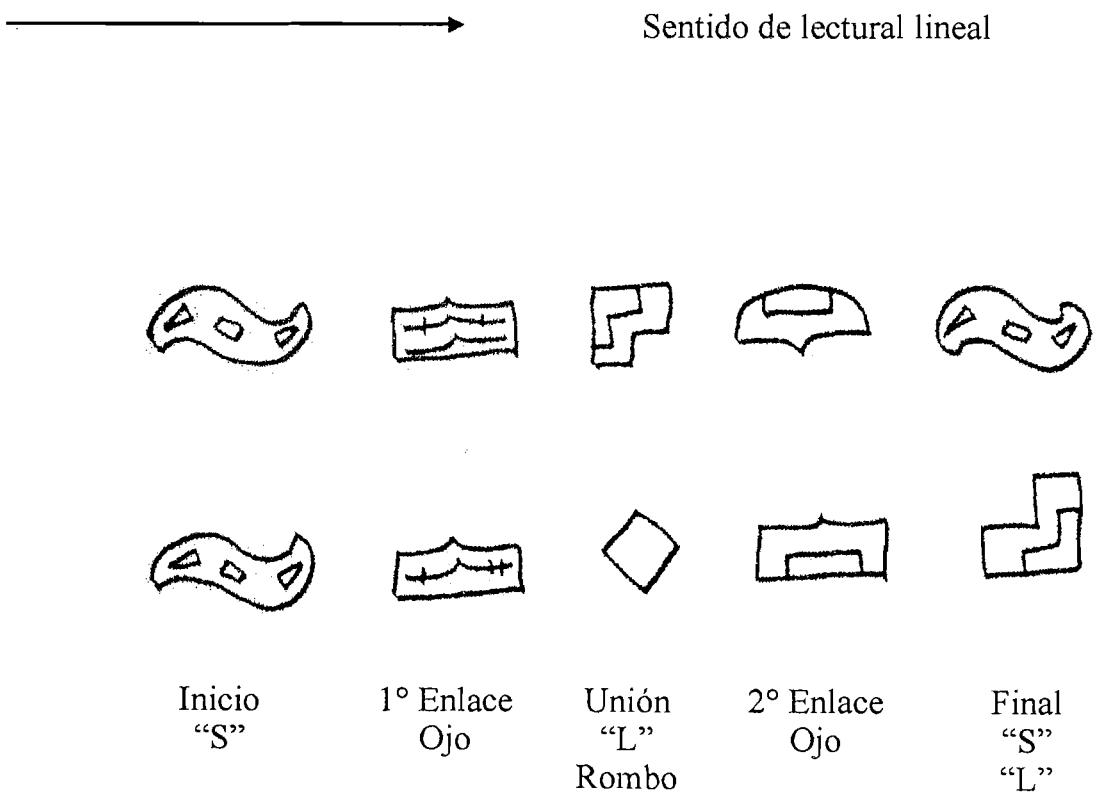


Gráfico N° 283: Cabezas que producen cintas
con elementos aislados al interior



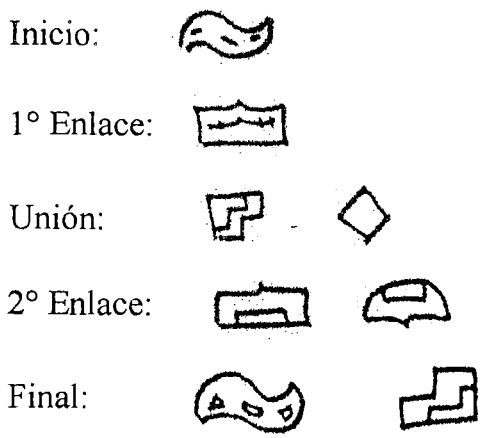


Gráfico N° 284: Equivalencias entre las secuencias de elementos aislados en cintas

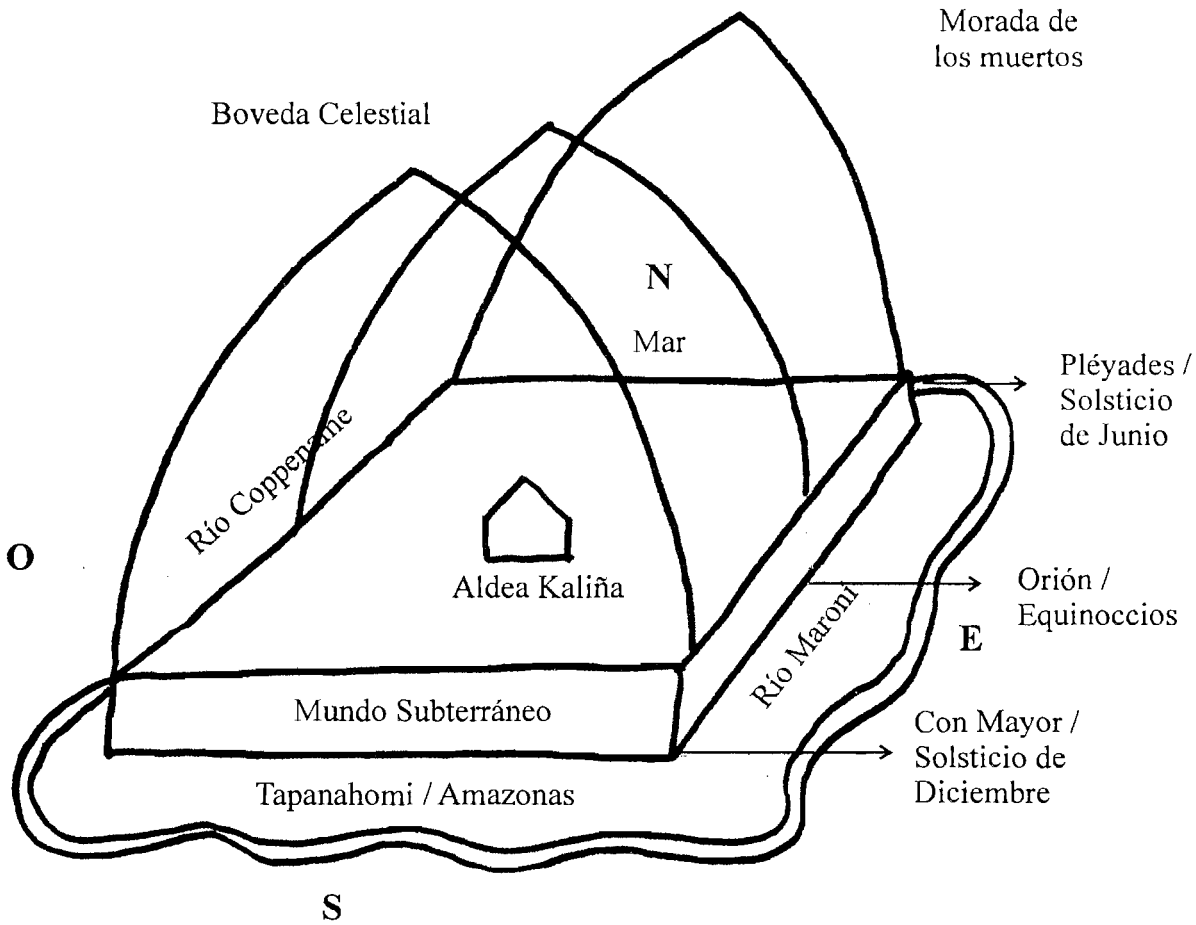


Gráfico N°285: Cosmovisión Kaliña (Magaña, 1988)

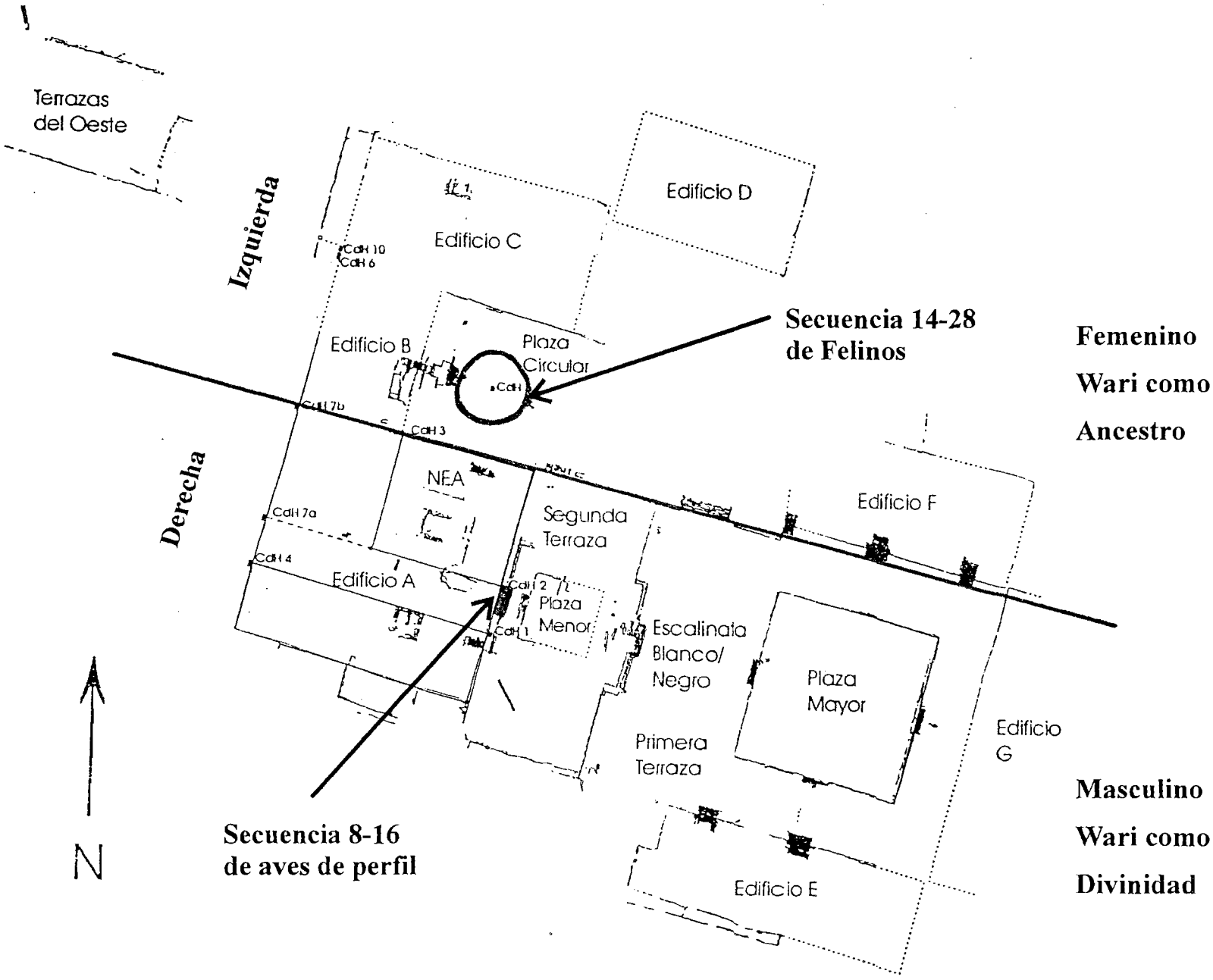


Gráfico N°286: Templo de Chavin y dualismo expresado en él, de acuerdo a nuestros planteamientos (Adaptado de Rick, 1998)

Acerca de las óbitas: Identidad

Grafemas abstractos

→ Figuras de Animales (Grafemas de astros)

→ Grafemas cabeza en cuerpo alargado

→ Figuras antropomorfas

Acerca de las pupilas: Referente

Pupila arriba → Sustituto

Pupila al centro → Concreto

Pupila abajo → Abstracto

Gráfico N°287: Propuesta de Significados de algunos Grafemas Chavín

Acerca de los rasgos Varible: Acción y Jerarquía

Hundido orbital y apéndice lineal → Producción

Párpado simple

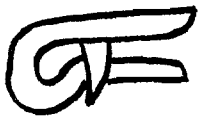
↓ Aumenta la jerarquía

Párpado doble

Acerca de la comisura de la boca: Referente

Comisura arriba → Referente Sustituto

Comisura centro → Referente Concreto ?



Comisura abajo → Referente Sustituto

Gráfico N°287: Propuesta de Significados de algunos Grafemas Chavín

Acerca de las narices : Identidad

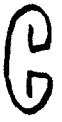
→ Serpiente

→ Humano

→ Grafemas en general

→ Felino

Acerca de las orejas : Identidad

 → Humanos

→ Grafemas en general

→ Felinos

Acerca de apéndice : Identidad

Apéndice presente → Abstracto

Ø Apéndice ausente → Concreto ausente

Gráfico N°287: Propuesta de Significados de algunos Grafemas Chavín.

Cerámica Dragoniana

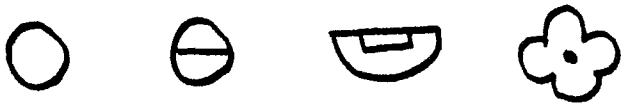
Cerámica Dragoniana

Cerámica Dragoniana

Cerámica Dragoniana

Cerámica Dragoniana

Hápida VI-NW-8 Plaza Circular Hundida



Cerámica Qotopukyo

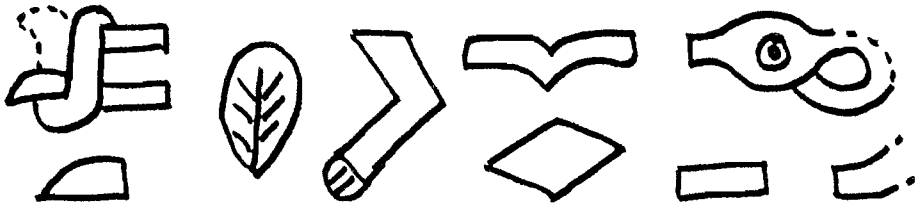


Gráfico N°288: Secuencias de grafemas aislados Arriba de cada una se menciona la procedencia.